Art. 263 pd-2

KV

Wege zur Kunst.

II.

Gothik und Renaissance.

Eine Gedankenlese

aus den Werken

des

John Ruskin.

Aus dem Englischen übersetzt und zusammengestellt

von

Jakob Feis.

Zweite revidierte Auflage.

Straßburg,
J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel).

Wege zur Kunst.

II.

Gothik und Renaissance.

Eine Gedankenlese

aus den Werken

des

John Ruskin.

Aus dem Englischen übersetzt und zusammengestellt

von

Jakob Feis.

Zweite revidierte Auflage.

Straßburg,

J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel).

Inhaltsverzeichniß.

		Seite.
Ueber den Ursprung der Gothik . .	S. V. II|IV	7
Ueber die Natur der Gothik		
I. Ihre ungebundene Freiheit	„ „ II|VI	16
II. Ihre Neuerungslust . . .	„ „ „	21
III. Ihr Realismus	„ „ „	29
IV. Ihre Steifheit	„ „ „	34
V. Ihre Ueberladenheit . . .	„ „ „	39
Cinque-Cento	„ „ III|II	42
Die römische Renaissance	„ „ „	50
I. Stolz auf die Wissenschaft	„ „ „	50
II. Stolz auf vornehmes Wesen	„ „ „	74
III. Stolz auf das System . .	„ „ „	78
IV. Unglaube	„ „ „	83
Das Groteske der Gothik und der Renaissance	„ „ „	89
Die Vorbedingung guter Architektur	C. W. O. u. O. R.	116

Erläuterungen zu obigen Abkürzungen:

C. W. O. = «The Crown of wild Olwe».
O. R. = «On the old Road».
S V. = «The Stones of Venice».

Wege zur Kunst.

II.

Gothik und Renaissance.

Ueber den Ursprung der Gothik.

Wir legen in der neueren Zeit den Spitzbogen und Kreuzgewölben eine Art Heiligkeit bei, weil wir, die wir aus viereckigen Fenstern sehen und unter getäfelten Decken wohnen, in den Abteiruinen schönere Formen gewahr werden. Als man jedoch diese Abteien erbaute, erhob sich der Spitzbogen wie über der Kloster- so auch über der Hauspforte. Burgherrn und Freibeuter schmausten und die Mönche sangen unter Kreuzgewölben; nicht weil man diese Wölbung als für den Fest- und Betsaal besonders geeignet hielt, sondern weil sie damals die einzige Form war, durch welche am leichtesten ein starkes Dach hergestellt werden konnte. Wir haben diese anmuthsvolle Archi-

tektur unserer Städte zerstört und an ihrer Statt eine Bauart eingeführt, welche aller Schönheit und Bedeutung bar ist. Alsdann denken wir nach über den merkwürdigen Eindruck, welchen wir beim Anblick der Fragmente empfinden, die uns glücklicherweise in unsern Kirchen noch übrig geblieben sind, als ob diese Kirchen geplant worden wären, um gegen die sie umgebenden Gebäude scharf abzustechen, und als ob die gothische Architektur immer, was sie jetzt ist, eine religiöse Sprache, wie das Mönchs-Latein, gewesen wäre . . . Man überläßt sich zumeist dem traumhaften Eindrucke, als sei insbesondere der gothische Stil ein kirchlicher.

Es bedarf keines tiefen Einblicks in den Geist der Vergangenheit, um auf immer Gewißheit über das zu erlangen, was ich hiermit auf das Bestimmteste behaupte: daß die christliche Kirchen-Architektur, wo sie gut und schön war, nur die vervollkommnete Entwicklung der zu jener Zeit gebräuchlichen Hausarchitektur gewesen ist; daß, als die Spitzbogen und die Rundbogen in der Straße gebräuchlich waren, sie auch für die Kirche verwendet wurden; daß, als man über den Dachfenstern Spitzsäulen anbrachte, man auch die Glockenthürme mit Spitzsäulen schmückte; daß, als man den Saal flach täfelte, auch das Schiff der Kirche flach getäfelt wurde. Es liegt weder in Rund- noch in Spitzbögen, weder in Spitzsäulen noch in Strebepfeilern, weder in Bündelpfeilern noch im Maßwerk

eine besondere Heiligkeit. Kirchen waren natürlich größer als andere Bauten, weil sie auf mehr Menschen berechnet waren; auch mehr ausgeschmückt, weil sie gewaltsamen Zerstörungen weniger ausgesetzt waren, und es sich ziemte, Opfer für sie zu bringen. Man hat sie jedoch niemals in einem besonders mystischen und religiösen Stil, sondern in demjenigen Stil erbaut, der zur Zeit jedermann vertraut und geläufig war. Die lichtdurchbrochenen Steinverzierungen an der Domfaçade zu Rouen hatten ehemals ihr Gegenstück an jedem Hausfenster des Marktplatzes; so auch hatten die Skulpturen, welche ehemals die Vorhalle von Sankt Markus zierten, ihr Gegenstück an jeder Palastmauer am großen Kanal. Der einzige Unterschied zwischen der Kirche und dem Wohnhaus war der, daß in allen den für den Gottesdienst bestimmten Bauten die Anordnung der Theile eine symbolische Bedeutung hatte, und daß Malereien und Skulpturen in dem einen Fall weniger häufig profane Dinge darstellten als im andern. Eine genauere Grenzlinie läßt sich nicht ziehen; denn man führte fortwährend Weltliches in der Kirche ein, und im allgemeinen war das Wohnhaus mit ebenso viel heiliger als profaner Kunst geschmückt.

Ich will damit nicht behaupten, daß alle Wohnhäuser einer mittelalterlichen Stadt so reich verziert und so rein im Stil waren wie die Domfaçade, sondern daß

sie ähnliche allgemeine Charakterzüge trugen und oftmals in einzelnen Theilen ebenso schön waren; und die Kirchen unterschieden sich nicht, wie heutzutage, durch den Stil von den Bauwerken rings herum, sondern sie waren nur vollkommenere Verkörperungen eines allgemeinen Stils, und ragten aus dem Straßengewirr der Stadt empor wie ein hoher Eichbaum über seine jüngeren Genossen, nicht durch sein Laubwerk, sondern durch Umfang und regelmäßige Bildung verschieden.

Die zwei Säulenordnungen, die dorische und die korinthische, liegen der ganzen Architektur Europa's zu Grunde ... An der einen dieser Ordnungen ist, wie beim Dorischen, Normannischen und was sonst dazu gehört, das Ornament ausgebuhlt (konvex); bei der andern, wie bei dem Korinthischen, dem Früh-Englischen und was sonst von Ornamentstilen hierher gehört, ist das Ornament eingebuhlt (konkav). Der Uebergangsstil mit seiner geraden Ornamentlinie ist der Mittelpunkt wie der Ausgangspunkt beider. Alle anderen Ordnungen sind nur Ab- und Spielarten dieser, unendlich an Zahl und durchaus mannigfach. Diese griechische Architektur mit ihren zwei Ordnungen wurde alsdann von den Römern ohne besondern Erfolg plump nachgebildert und verändert, bis sie anfingen, den Bogen vielfach zu gebrauchen; nur wurde das dorische Kapitäl durch das Bestreben es

verbessern zu wollen, verdorben, und das korinthische wurde vielfach variirt und mit phantasiereicherem und oftmals sehr schönem Bildwerk verschönert. So standen die Dinge, als das Christenthum erschien, welches den Bogen aufnahm, und sich darin gefiel, ihn reicher zu verzieren. Es ersann ein neues dorisches Kapitäl an Stelle des verunstalteten römischen, und begann im ganzen römischen Reiche in den Materialien, die gerade zur Hand waren, sich auszuprägen und zu schmücken, so gut es ging. Diese römisch-christliche Architektur ist der genaue Ausdruck des damaligen Christenthums: inbrünstig und schön, jedoch höchst unvollkommen, in vielen Beziehungen stümperhaft, und dennoch strahlend im Lichte einer jugendfrischen und jugendstarken Phantasie, das unter Konstantin aufflammt, alle Küsten des Bosporus, des Aegäischen und Adriatischen Meeres beleuchtet, und nach und nach, indem die Völker dem Götzendienste verfallen, abstirbt. Die Architektur wie die Religion, der sie Ausdruck verleiht, erstarrt zu einer festen Form, zu einem fremd anmuthenden, vergüldeten und einbalsamirten Wesen. In diesem Zustand würde sie immer verblieben sein, in diesem Zustand verblieb sie, wo sie aus ihrer Verweichlichung nicht aufgerüttelt wurde; doch sollte sie auf barsche Art aus ihm erweckt werden.

Diese christliche Kunst des verfallenden Kaiserreichs verzweigt sich nach Westen und Osten. Im Westen

hat sie Rom, im Osten Byzanz als Centrum; und wir erhalten einerseits die früh-christliche romanische Kunst im eigentlichen Sinne; anderseits die byzantinische Kunst, welche von dem griechischen Arbeiter auf den Gipfel ihrer Vollendung gehoben wurde. Ich wünsche jedoch, daß der Leser vorerst diese zwei Stilarten in seinem Geiste als zusammengehörig betrachte, da sie ihrem Wesen nach zusammengehören; d. h. beide sind eine echte folgerichtige Weiterführung der altrömischen Kunst, fortwährend von der Hauptquelle aus genährt, und stets den besten Arbeitern — lateinischen in Italien und griechischen in Griechenland — anvertraut. Man könnte beide Bauarten christlich-romanisch nennen, eine Architektur, welche während des Rückgangs des Kaiserreichs die Verfeinerung heidnischer Kunst verloren hatte, vom Christenthum jedoch höheren Zielen zugeführt und durch die Phantasie der griechischen Werkleute sinnig ausgearbeitet wurde.

Es muß sich der Leser diese Kunst in ihren mannigfachen Gestaltungen als über alle mittleren Provinzen des Kaiserreichs verbreitet vorstellen: mehr oder minder verfeinert, je nachdem sie den Sitzen der Regierungen nah oder fern war. Sie sog ihre Wärme und Schönheit aus der Kraft und Frische der Religion, von der sie beseelt war. Und als die Kraft, Frische und Reinheit dieser Religion dahinschwand, wurde ihr Lebensnerv unterbunden; sie erschlaffte und er-

starrte; zwar der Schönheit nicht ganz bar, aber der Wiederbelebung doch unfähig. Inzwischen bereitete sich ihre Wiedergeburt vor. Während in Rom und Konstantinopel sowie in den unter ihrem unmittelbaren Einfluß stehenden Bezirken diese ursprünglich römische Kunst feinsinnige Pflege fand, gelangte durch untergeordnete Werkleute eine unreine Form derselben (ich möchte sagen, ein Patois des Romanischen) in die entfernten Provinzen und an die Grenzen des Kaiserreichs unter barbarische Völker, die noch rohere Nachahmungen dieses Patois schufen. Diese barbarischen Völker waren jedoch noch in voller Jugendkraft. Indessen im Centrum Europas eine verfeinerte und rein überlieferte Kunst zu einem anmuthsvollen Formenspiel herabsank, gewann eine barbarische und erborgte Kunst an den äußersten Grenzen des Reichs Gestalt.

Der Leser muß sich deßhalb die Kunstentwicklung dieser Periode als in zwei Hauptrichtungen getheilt denken: die eine umfaßt die christliche Kunst Roms in ihren verfeinerten aber erschlaffenden Ausläufern; die andere umfaßt ihre Nachahmungen durch Völker, welche, an dem Rande des Reiches, oft nur dem Namen nach zu ihm gehören und sich auf allen denkbaren Stufen einer frühen Organisation befinden. Einige Barbaren waren freilich diesem Einflusse unzugänglich; solche, die, wie die Hunnen, als Geißeln über die Alpen einbrachen, oder sich wie die Ostrogothen

mit den entnervten Italienern vermischten, der Masse physische Kraft verleihend, aber ohne wesentliche Einwirkung auf deren intellektuellen Charakter. Andere jedoch, sowohl im Süden wie im Norden des Kaiserreichs, hier hinab bis zum Strande des Indischen Oceans, dort hinauf bis zu den eisigen Buchten des Nordens, wurden ihrem Einflusse zugänglich. Im Norden und Westen ging der Einfluß von den Lateinern, im Süden und Osten von den Griechen aus. Zwei Völker sind es, die sich vor allen andern auszeichnen und nach beiden Richtungen hin die Macht des abgeleiteten Geistes veranschaulichen. In dem Maße als die centrale Macht verdunkelt wird, verdichtete sich die reflektirte Lichtmasse, und als Versinnlichung und Götzendienst ihr Werk gethan hatten und die Religion des Kaiserreichs in prunkender Gruft zur Ruhe gelegt war, ging das lebendige Licht an beiden Himmelsäumen auf, und die scharfen Schwerter der Lombarden und Araber wurden über dem übergoldeten Leichnam des römischen Reichs geschwungen.

Die Aufgabe der Lombarden war es, dem entnervten Körper und geschwächten Geiste der Christenheit Kühnheit einzuhauchen und Planmäßigkeit aufzuprägen; die des Arabers, die Abgötterei zu bestrafen und die reine Gottesverehrung zu verkünden. Der Lombarde bedeckte jede Kirche, die er baute, mit Jagd- und Kriegsbildern, die er in Stein meißelte. Der

Araber verbannte jegliche Abbildung körperlicher Formen aus seinem Tempel und rief von seinem Minaret herab: „Es giebt keinen Gott außer GOTT“. Grundverschieden in ihrem Charakter und ihrer Mission, sich gleich an herrlicher Thatkraft, kamen sie aus Süd und Nord: der Gletscher und der Lavastrom. Sie stießen aufeinander und stritten sich um das Wrack des römischen Reichs. Der genaue Treffpunkt, wo sie innehielten, das todte Gewässer zwischen zwei entgegengesetzten Strömungen, die Bucht überschwemmt mit den Trümmern des römischen Wracks, ist Venedig.

Der Dogenpalast enthält in ganz gleichem Verhältnis die drei Elemente: das Römische, das Lombardische und das Arabische. Er ist das Centralgebäude der Welt.

Ueber die Natur der Gothik.

I.

Ihre ungebundene Freiheit.

Ich bin nicht sicher, wann das Wort „Gothik" zuerst als eine allgemeine Bezeichnung auf die Architektur des Nordens angewendet wurde. Ich nehme an, daß, zu welcher Zeit auch immer es ursprünglich gebraucht wurde, es einen Vorwurf enthalten sollte, um den barbarischen Charakter der Nationen, bei denen diese Architektur entstanden ist, zu kennzeichnen. Es wollte nicht besagen, daß dieselben buchstäblich gothischer Abkunft seien, und noch weniger, daß ihre Architektur ursprünglich von den Gothen selber geschaffen worden ist, sondern es sollte damit gesagt

werden, daß sie samt ihren Bauten eine gewisse Härte und Rohheit zeigen, die im Gegensatz zum Charakter der Nationen des Südens und des Ostens beständig wieder den ursprünglichen Kontrast zur Erscheinung bringen, der zwischen Gothen und Römern bestand, da sie zuerst aufeinander stießen. Und als der verkommene Römer in der Ohnmacht seines überfeinerten Luxus und in der Anmaßung seiner Entartung am Ende der dunkeln Zeiten dem zivilisirten Europa als nachzuahmendes Vorbild galt, sollte das Wort „gothisch" eine unversöhnliche Verachtung, vermischt mit Ekel, ausdrücken. Durch die Bestrebungen von Alterthumsforschern und Architekten unseres Jahrhunderts ist die gothische Architektur glänzend aus diesem Zustand der Verachtung gehoben worden, und vielleicht möchten einige unter uns, erfüllt von Bewunderung für die herrliche Technik ihrer Konstruktion und die heilige Reinheit ihres Ausdrucks, wünschen, daß man das alte Wort des Vorwurfs fallen ließe und durch ein anderes, anscheinend ehrwürdigeres, ersetze. Dazu ist ebensowenig Aussicht vorhanden, wie eine Nothwendigkeit dafür vorliegt. Soweit man die Bezeichnung im verächtlichen Sinne gebrauchte, hat man sie auf unrichtige Weise angewendet; richtig verstanden birgt sie jedoch keinen Vorwurf, sondern eine tiefe, vom Instinkte der Menschheit fast unbewußt anerkannte Wahrheit. Es

ist wahr, daß die Architektur des Nordens rauh und wild ist; doch unwahr ist es, daß wir sie deßhalb verdammen oder verachten müssen. Weit entfernt davon: ich glaube, daß sie gerade dieser Eigenthümlichkeit halber unserer tiefinneren Verehrung würdig ist . . .

Wir würden einen großen Fehler begehen, wenn wir diesen Grundzug der ungebundenen Freiheit in der nordischen Architektur nicht als ihren Haupt-Charakterzug anerkennten und nicht als wünschenswerth erachteten, was diese ungestüme Denkweise, diese grobe Arbeit noch zu leisten vermag: dieses bruderähnliche Aussehen zwischen Dom und Alpe; diese herrliche Entfaltung derber Kraft, welche desto energischer schuf, je mehr der eisige Hauch der Winde das Feingefühl der Finger abstumpfte, der Marschlandsnebel das Auge umschleierte, der Hagel es blendete; diese machtvolle Sprache geistesstarker Menschen, denen die Erde keine überreiche Ernte spendete; denen der Sonnenschein kein traumsüßes Nichtsthun gestattete, die vielmehr den Fels spalten mußten des Brodes wegen, den Wald fällen mußten des Feuers wegen, und die auch in dem, was sie zu ihrer Ergötzlichkeit schufen, Spuren der harten Arbeitsgewohnheiten durchblicken ließen, die sie angenommen hatten, indeß sie die Axt schwangen oder den Pflug in die Furche preßten.

Betrachtet man jedoch die rauhe Ursprünglichkeit

der gothischen Architektur als ein getreues Abbild der nordischen Völkernatur, die sie schuf, und darf man diese Architektur deßhalb bereits edel nennen: so verräth sie einen noch höheren Adel, wenn man außer den Einflüssen des Klimas noch diejenigen eines religiösen Prinzips darin erkennt.

Der bessere griechische Werkmann war an Wissen und Begabung dem assyrischen und ägyptischen weit überlegen. Weder er noch die, für welche er arbeitete, duldeten die geringste Spur mangelhafter Ausführung an einem Kunstwerke. Alle von seinen Gehilfen angefertigten Zierrathen bestanden aus weiter nichts als rein geometrischen Formen: aus Ballen, Rippen und vollkommen symmetrisch geordnetem Laubwerk, die alle ganz genau nachgebildet werden konnten vermittelst Leine und Richtscheit; und diese waren in ihrer Art so vollkommen, wie die von dem Meister selber gefertigten Statuen. Die assyrischen und ägyptischen Künstler, welche für die vollkommene und genaue Wiedergabe der Formen weniger empfänglich waren, begnügten sich damit, die bildliche Darstellung des Menschen von weniger geschickten Arbeitern ausführen zu lassen, setzten jedoch die Art der Bearbeitung auf eine für jeden Arbeiter leicht erreichbare Norm herab, und sie schulten ihn alsdann so strenge ein, daß es schwer für ihn war, unter diese Norm zu sinken. Der Grieche gab dem niedrigen Arbeiter

keinen Entwurf, den er nicht vollkommen kunstfertig herstellen konnte; der Assyrer gab ihm Entwürfe, welche er nur mangelhaft ausführen konnte, schrieb jedoch eine Norm vor, wie weit seine Mangelhaftigkeit gehen dürfte. Hier wie dort war der Arbeiter ein Sklave.

In der mittelalterlichen, insbesonders in der christlichen Ornamentik hört dieses Sklaventhum ganz und gar auf, da das Christenthum sowohl in kleinen wie in großen Dingen den individuellen Werth jeder Seele anerkannt hatte. Aber es anerkennt nicht nur ihren Werth; es betont auch ihre Schwäche, indem es ihr Würde nur zugesteht, wenn sie ihre Unwürdigkeit eingesteht. Ein Geständniß verlorner Kraft und gefallener Natur, welches die Griechen und Assyrer als höchst peinlich empfanden und möglichst von sich wiesen, macht der Christ täglich und stündlich. Er verweilt dabei ohne Furcht, weil es schließlich mithilft, den Ruhm Gottes zu mehren. Deßhalb ermahnt das Christenthum jeden Geist, den es in seinen Dienst aufnimmt: Thue, was du kannst und bekenne offen, was du nicht zu thun vermagst; mindre weder deine Wirksamkeit aus Furcht vor Mißlingen, noch verschweige deinen Unwerth aus Furcht vor Schande. Vielleicht trägt dies hauptsächlich dazu bei, die gothischen Schulen der Architektur bewunderungswerth zu machen, weil sie dermaßen die Leistungen der schlechtesten

Geister aufnahmen und aus unvollkommenen Bruchtheilen voller Mängel — Mängel, welche aus jedem Meißelschlag sprechen — ein untadelhaftes Ganzes aufbauten . . . .

Die erste Ursache des Verfalls der europäischen Künste war die unerbittliche Forderung einer durchaus meisterhaften Technik, eine Forderung, die ebensowenig unfähig war zu schweigen, wo man der Größe huldigte, als das Schlechte anzuerkennen. —

II.

Ihre Neuerungslust.

Der Arbeiter wird ganz und gar Sklave, wo die einzelnen Bautheile sich durchgehends wiederholen; denn eine durchaus vollendete Ausführung kann nur erlangt werden, wenn man den Arbeiter ein und dieselbe Arbeit und keine andere thun läßt. Den Grad der Herabwürdigung des Arbeiters nimmt man leicht wahr, indem man prüft, ob die einzelnen Theile sich gleichen oder nicht. Wenn, wie bei griechischen Bauwerken, alle Kapitäle dieselben sind, und ein Zierrath dem andern gleicht, dann ist die Arbeitsweise eine durchaus niedrige. Wenn jedoch, wie bei den ägyptischen und ninivetischen Bauwerken, die Umrißzeichnung stets wechselt, wiewohl die Behandlungsweise gewisser Gestalten sich immer wiederholt, dann steht der Arbeiter

auf einer höheren Stufe. Wenn, wie bei der gothischen Arbeit, sowohl Umrißzeichnung als Ausführung ständig wechseln, muß der Arbeiter völlig frei gewesen sein.

Wie viel durch die Freiheit des Arbeiters gewonnen wird, dürfte man vielleicht in England in Frage stellen, wo einer der stärksten Triebe im Geiste eines jeden jene Ordnungsliebe ist, welche anstrebt, daß alle Hausfenster, wie unsere Wagenpferde, einander gleichen, eine Ordnungsliebe, die zur Folge hat, daß wir uns gläubig architektonischen Theorien hingeben, die alles unter eine feststehende Formel bringen und keinerlei Abschweifung von ihr gestatten. Ich will gegen die Ordnungsliebe keine Klage führen; sie ist einer der heilsamsten Charakterzüge des englischen Geistes; sie fördert uns im Handel und in allen rein praktischen Dingen und ist vielfach ein wichtiger Grundstein der Sittlichkeit. Nur dürfen wir nicht annehmen, Ordnungsliebe sei Kunstliebe. Es ist wahr, daß Ordnung im höchsten Sinne, wie die Zeit bei der Musik, eine nothwendige Vorbedingung aller Kunst ist; aber Ordnungsliebe hat ebensowenig mit unserer Freude an der Architektur und Malerei zu thun, als Liebe zur Pünktlichkeit mit dem Kunstverständniß einer Oper.

Unsere Baumeister lehren uns mit hohem Ernste, daß, wie die Arithmetik ihre vier Regeln, die Achi=

tektur ihre vier Baustile habe, und wir in unserer Einfalt halten dies für vernünftig und glauben ihnen. Auch weisen sie nach, daß eine gewisse Form die allein richtige für das korinthische, das dorische und das jonische Kapitäl sei . . . Da wir vor Allem, was den Anschein der Unschicklichkeit haben könnte, eine gewisse Scheu haben, so überlassen wir es dem Baumeister, daß er uns die betreffenden Kapitäle in der richtigen Form und in einer bestimmten Anzahl liefere und in allen anderen Punkten darauf bedacht sei, sich in den vorschriftsmäßigen Geleisen zu halten. Nachdem dies geschehen ist, beruhigt uns die erzwungene Zuversicht, daß wir gut behaust sind.

Unsere höheren Instinkte lassen sich jedoch nicht täuschen. Der fertige Bau freut uns nicht wie ein neues Buch oder ein neues Gemälde. Wir mögen stolz sein auf seine Größe, zufrieden sein mit seiner Korrektheit, glücklich sein über seine Bequemlichkeit, und an seiner Symmetrie wie an einem gut geordneten Zimmer oder an einem geschickt fabrizirten Stück Ware Gefallen finden, wähnend, daß dies der alleinige Genuß sei, den uns die Architektur zu bereiten habe. Der Gedanke, einen Bau zu lesen, wie man Milton oder Dante liest, und einen ähnlichen Genuß aus Steinen wie aus Versen zu schöpfen, kommt uns auch nicht auf einen Augenblick in den Sinn, und zwar aus diesem Grunde: Es liegt in den Versen

wahrlich Rythmus, ein ebenso strenger wie in der Symmetrie, dem Rythmus der Architektur, und ein noch tausendmal schönerer; aber es liegt in ihnen noch etwas anderes als Rythmus. Die Verse wurden nicht auf Bestellung gemacht, und auch nicht so, daß sie einander gleichen wie die Kapitäle. Wir schöpfen deßhalb aus ihnen einen durchaus andern Genuß, als uns das Schicklichkeitsgefühl zu gewähren vermöchte! Es bedarf jedoch einer gewaltig starken Aufrüttelung des gesunden Menschenverstands, um uns von den Lehren der letzten zwei Jahrhunderte zu befreien, um klaren Blicks eine Wahrheit zu erfassen, die ebenso schlicht und unumstößlich ist wie neu: nämlich daß die hohe Kunst, gleichgültig ob sie in Worten, Farben oder Steinen sich ausdrücke, nicht immer und immer wieder das Nämliche sagen darf; daß das Verdienst architektonischer Kunst, wie das jeder andern, darin besteht, daß sie Neues und Verschiedenes sagt, und daß das Sichwiederholen ebensowenig ein Charakterzug des Genies im Bereich des Marmors als in dem des Buchdrucks sein darf; endlich, daß wir, ohne ein Gesetz des guten Geschmacks zu verletzen, an einen Baumeister die gleichen Anforderungen wie an einen Novellisten stellen dürfen, daß er nicht bloß nicht gegen die Korrektheit verstoße, sondern auch, daß er unterhalte . . Es ist ebenso unvernünftig, Kapitäle oder Zierrathen von Phidias nachzumeißeln und zu glau-

ben, man sei ein Bildhauer, als Köpfe und Hände von Titian nachzuahmen und zu glauben, man sei ein Maler.

Seien wir von vornherein mit uns einig, daß Abwechselung oder Mannigfaltigkeit für das Fühlen und Denken der Menschen ebenso nothwendig ist hinsichtlich der Bauten als der Bücher. Die Einförmigkeit, wiewohl manchmal nützlich, ist kein Verdienst. Wir dürfen ebensowenig erwarten, Genuß oder Vortheil aus einer Architektur zu schöpfen, deren Zierrathen man nach einem Muster und deren Säulen man nach einer Form schuf, als eine Schöpfung sie uns bereiten könnte, worin die Wolken eine Gestalt und die Bäume eine Größe hätten. Und dies bekennen wir durch Thaten, wenn auch nicht durch Worte. Die Menschen des neunzehnten Jahrhunderts schöpfen ihren Genuß einzig und allein aus Bildern, Skulpturen und kleinen Kunstsachen, deren man sich unter der Bezeichnung stilvoll erfreut. Nirgends bereiten uns die modernen Bauten Genuß, und man findet, daß alle Menschen mit unverdorbenen Gefühlen mit Vorliebe aus den modernen Städten auf das Land fliehen. . . . Dem gothischen Geist gefiel es, die Knechtschaft jeder bestehenden Regel abzuschütteln, nicht nur aus Trotz, sondern aus tiefinniger Freude spottete er jeder sklavischen Fessel und ersann eine Anzahl neuer Formen, welche das Verdienst hatten, nicht nur neu zu sein,

sondern auch den Keim zu fortwährenden Neuerungen in sich zu tragen.

Der Spitzbogen war nicht nur eine kühne Umgestaltung des gewölbten Bogens, sondern er ermöglichte auch unerschöpfliche Neuerungen, während der Rundbogen immer derselbe bleibt. Die Bündelsäule war nicht nur eine kühne Umgestaltung des einfachen Säulenschafts, sondern sie ermöglichte auch endlose Neuerungen, sowohl in der Gliederung, als auch in den aus ihr sich ergebenden Verhältnissen. Die Einführung des Maßwerks war nicht nur eine wichtige Neuerung hinsichtlich der Behandlung der Fensteröffnungen, sondern ermöglichte auch endlose Neuerungen in dem Flechtwerke um die Fensterstäbe. Indessen die früh-christliche Architektur Neuerungen liebt, sind die gothischen Schulen weit mächtiger von diesem Neuerungsdrang beseelt, und wo deren Einfluß sich geltend macht, läßt er sich besser an diesem als an irgend einem andern Charakterzug erkennen. Der Neigung, gothische Muster anzuwenden, geht eine gewisse Formen-Unregelmäßigkeit und reichere Formenmannigfaltigkeit voran, lange ehe noch der Spitzbogen bei ihr — der Architektur, die vom gothischen Geiste verdrängt werden soll — erscheint. Die Mannigfaltigkeit der gothischen Schulen ist um so gesünder und schöner, als sie meistentheils ganz und gar ungekünstelt ist und nicht aus bloßer Neuerungssucht herrührt,

sondern durch praktische Bedürfnisse bedingt ist. Denn in einer Hinsicht ist der gothische Stil nicht nur der beste, sondern der einzig vernünftige, da er sich vor allen anderen, sowohl den alltäglichen als den edelsten Zwecken anpassen kann. An keine Regel gebunden, unter welchem Winkel gegiebelt das Dach, wie hoch der Pfeiler, wie breit die Bogenspannung oder wie der Grundplan angelegt sein muß, kann er winzig in ein Thürmlein sich zusammenziehen, mächtig zur Halle sich ausdehnen, als Treppe sich schlängeln, und ohne seine Anmuth einzubüßen und seine Gestaltungskraft zu erschöpfen, hoch in die Lüfte sich thürmen; und wo immer sich eine Gelegenheit bietet, die Form einem bestimmten Zwecke anzupassen, unterzieht er sich der Aufgabe, ohne von seiner Einheit oder Majestät auch nur das geringste einzubüßen, listig und beweglich wie eine feurige Schlange, doch allzeit auf die Stimme des Zauberers lauschend ... Ein Gemälde oder Gedicht ist oftmals nur ein schwacher Ausdruck dessen, was der Mensch in der Außenwelt bewundert, die Architektur jedoch nähert sich mehr einer von ihm selbst geschaffenen Welt, die seinen innersten Bedürfnissen entspricht und sein inneres Wesen ausprägt. Auch ist die Baukunst gewissermaßen das Werk der gesammten Rasse, indessen das Gemälde oder die Statue die Arbeit des Einzelnen, in den meisten Fällen die Arbeit des Höherbe-

gabten ist. Und deßhalb dürfen wir erwarten, daß die zwei Hauptelemente guter Architektur gewisse erhabene Wahrheiten künden sollten, welche auf die ganze Menschheit Bezug haben — Wahrheiten, welche von den Menschen verstanden oder empfunden werden müßten, was immer auch ihre Hände unter der Sonne schaffen. Man beachte, was sie sind: das Geständniß der Unzulänglichkeit und das der Neuerungsliebe. Der Bau des Vogels und der Biene braucht nichts derartiges auszudrücken. Aber deßhalb, weil wir besser sind als Vogel und Biene, müssen unsere Bauten bekennen, daß wir das Vollkommene, das wir uns vorzustellen vermögen, noch nicht erreicht haben, und daß wir auf der Stufe, auf der wir stehen, nicht stehen bleiben dürfen. Wenn wir selbstgefällig vorgeben, Vollkommenes geleistet zu haben, so entwürdigen wir uns selber samt unserem Werke. Nur das Werk Gottes darf sich dessen rühmen; unseres jedoch darf nie die Aufschrift tragen: „Und siehe, es war gut." Und man beachte ferner, daß der Bau nicht etwa deßhalb edel wird, weil ihn die Mannigfaltigkeit zum Buche verschiedenartiger Kenntnisse und zur Fundgrube kostbarer Gedanken macht. Der innerste Grundsatz ist nicht die Wissenslust, sondern die Neuerungslust. Jener seltsame unruhige Drang der gothischen Natur bildet seine Größe; jene Rastlosigkeit des träumerischen Geistes, der zwischen den Nischen hin

und her flattert, fieberhaft um die Spitzsäulen schwebt, sich in die labyrinthischen Steinknospen und Steinklümpchen einnistet, an Mauer und Dach entlang schleicht, und schließlich verdämmert, ist dennoch nicht zufrieden und darf nicht zufrieden sein. Der griechische Geist konnte in den Furchen seines Dreischlitzes Ruhe finden und sich zufrieden geben; die gothische Kunst erregt jedoch das Gemüth und ihr Geist erlangt weder Ruhe in noch aus der Arbeit, sondern er muß schlaflos weiterstreben, bis seine Liebe Neues zu gestalten auf immer beruhigt werden soll durch jenen Wechsel, der ebenso die trifft, welche wachen, wie die, welche schlafen.

III.

Ihr Realismus.

Die gothischen Bildhauer beschränkten ihre Kunst nicht nur auf die Darstellung von Heiligen und Königen; sondern sie benutzten sie, um die traulichsten Familien-Vorgänge, die bescheidensten Gegenstände einzuführen; sie haben den Hintergrund der heiligen Geschichte mit Darstellungen aus dem Alltagsleben angefüllt und jede Gelegenheit wahrgenommen, um zur Symbolisirung oder Verdeutlichung eines Geschehnisses oder einer Zeit Dinge zu verwerthen, mit welchen das Auge des Arbeiters vertraut war. Die gothische Skulptur und Malerei giebt uns darum nicht

nur sehr viele werthvolle Bildnisse großer Männer, sondern auch die reichhaltigsten Aufschlüsse über die Haus- und Handwerksgebräuche der Zeit, in der sie blühte.

Allein der natürliche Sinn des gothischen Werkmanns offenbart sich ganz besonders in einer Richtung, und diese besondere Richtung kennzeichnet noch deutlicher die Schule als eben die des natürlichen Sinnes. Ich meine die eigenthümliche Vorliebe für Pflanzenformen. Bei der Wiedergabe der Mannigfaltigkeit des täglichen Lebens ist die ägyptische und ninivetische Kunst ebenso beredt und umständlich wie die gothische. Von den prunkhaftesten Staatsaufzügen und Kriegstriumphen bis herab zu den kleinlichsten Hantirungen und Unterhaltungen wird alles benützt, um den Granit mit einem fesselnden, vielbewegten Drama zu beleben. Auch ist die früh-lombardische und die früh-romanische Skulptur nicht minder reich an Darstellungen aus den vertrauten Begebenheiten des Krieges und der Jagd. In allen von den Werkleuten dieser Nationen dargestellten Begebenheiten bildet jedoch die Vegetation ein nur erläuterndes Füllwerk: das Schilf weist hin auf den Lauf des Stromes, der Baum auf den Hinterhalt der wilden Bestie oder auf das Versteck des Feindes; aber das Interesse an den Pflanzenformen ist nicht stark genug, um sie zum Gegenstand

einer besonderen anstrengenden Beschäftigung zu machen. Anderseits haben die Nationen, welche ausschließlich die schönen Künste ausübten, das Ast- und Laubwerk nur mager und oberflächlich behandelt; sie haben das intime Leben der Pflanzenwelt weder bewundert noch zum Ausdruck gebracht, indessen sich der gothische Werkmann mächtig von ihm angezogen fühlte. Er bemühte sich, alle die Charakter-Eigenthümlichkeiten des lebendigen Laubwerks so naturgetreu wiederzugeben, als es die Gesetze seiner Kunst und die Beschaffenheit seines Materials erlaubten, wobei er sich oftmals durch seine Begeisterung verleiten ließ, die Gesetze zu überschreiten und das Material zu verhüllen.

Dies ist insofern von besonderer Wichtigkeit, als es gleichzeitig auf eine höhere Zivilisation und eine höher entwickelte mildere Gemüthsart hinweist, als je zuvor in der Architektur zum Ausdruck gelangt sind. Rauhe Ursprünglichkeit und Neuerungslust, die wir als die Haupteigenschaften der Gothik hinstellten, sind im allgemeinen auch die Eigenschaften jeder gesunden Schule. In diesem Falle jedoch kommt eine zartere Eigenschaft hinzu, für die gothische Schule insbesondere kennzeichnend. Die Roheit oder Unwissenheit, die bei der künstlerischen Behandlung des menschlichen Körpers als schmerzlich empfunden worden wäre, sind dennoch nicht so groß, um die wirkungsvolle Wiedergabe

der Gräser am Wege zu verhindern. Die Neuerungslust, krankhaft und fiebrig, indem sie der Hast des Jägers und dem Groll des Kriegers zu folgen strebt, wird auf einmal gelassen und zufrieden, wenn ihr Blick auf die sprossende Ranke oder die aufgehende Blume fällt. Noch ist das alles: die neue Richtung des geistigen Interesses kennzeichnet den ungeheuren Wandel, der in dem Unterhalt und in den Gebräuchen des Lebens eingetreten war. Die Völker, deren hauptsächliche Nahrungsquelle die Jagd, deren hauptsächliches Interesse die Schlacht, deren hauptsächliche Freude das Gastmahl war, pflegten den Blättern und Blumen, sowie den Baumformen des sie schützenden Waldes wenig Beachtung zuzuwenden; es sei denn, um das Holz ausfindig zu machen, welches sich für die stärkste Lanze, das wetterfesteste Dach und das hellste Feuer eignet. Das liebevolle Verweilen bei der Anmuth der Pflanzenwelt ist ein sicheres Anzeichen für ein ruhigeres und zivilisirteres Dasein, genährt durch die Gaben und erquickt von der Pracht der Schöpfung. In jener eigenthümlichen Sorgfalt, mit der die gothische Kunst die Pflanzenarten und den Reichthum ihrer zarten Gebilde unterscheidet, liegt die Geschichte eines beschaulichen ländlichen Lebens, welches gewohnheitsmäßig hingebender Fürsorge gewidmet ist. Jeder auf scharfer Beobachtung beruhenden und mit künstlerischem Feingefühl

ausgeführte Meißelschlag, der die Blumenkrone rundet und den Baumzweig krümmt, ist eine Verheißung der dereinstigen Entwicklung der gesamten Naturwissenschaften, welche mit der Arzneikunde, der Neugeburt der Litteratur, der Begründung eines weise geordneten häuslichen Lebens und des nationalen Friedens anhebt. Es ist eine seltsame, durchaus unhaltbare Auffassung, daß der Grundplan zur gothischen Architektur der Pflanzenwelt, den gradlinigen Baumgängen und dem verflochtenen Astwerk entnommen sei. Es ist eine Auffassung, die keinen Augenblick im Geiste eines Menschen hätte aufkommen können, der die Frühgothik kennt. So unhaltbar dies als Theorie ist, so werthvoll ist es als ein Zeugniß für den Charakter ihres ausgeprägten Stils. Gerade weil das Gegentheil dieser Theorie Thatsache ist, und weil die Gothik ursprünglich keine Aehnlichkeit mit der Pflanzenwelt hat, sondern ihr nach und nach ähnlich wird; gerade dadurch gewährt diese Aehnlichkeit einen so tiefen Einblick in das Gemüth ihrer Schöpfer. Die dem gebogenen Zweige nachgebildete Bogenform war kein plötzlich aufblitzender Einfall, sondern das allmähliche und fortgesetzte Gewahrwerden dessen, was an den Naturformen schön ist; darum konnten diese immer vollkommener in den Stein übertragen werden, und darum beeinflußten sie mit dem Gemüthe des Volkes zugleich auch seine

Bauart. Unter der Hand der gothischen Baumeister schwollen die Massen wie zu Bergen, roh behauen, durch Eisenklammern zusammengehalten, indem durch die Begeisterung des Mönches und die Kraft des Kriegers Block auf Block gehäuft und Ehrfurcht gebietende Mauern errichtet wurden; finster genug, um den Einsiedler zu vergraben und den größten Kriegssturm zu dämmen; nur die kleine Kreuzöffnung blieb als Weg für Sonnenstrahl und Pfeil. Als die Begeisterung der Mönche mählig verständiger wurde, als der Kriegslärm immer mehr vor der Klosterpforte und dem Burgthor nachließ, wurden die Säulen schwächer und das Dachgewölbe leichter, bis sie mit dem schönsten Sommerschmuck des Waldes verziert waren, und auf den holden Bildsäulen unter der Vorhalle des Domes oder unter den Giebeln der Grabmäler die lange in blutiger Fehde niedergetretene Feldblume in ewiger Blüthe prangte.

IV.

Ihre Steifheit.

Ich verstehe darunter nicht bloß die Steifheit der Ruhe, sondern auch die Steifheit der Bewegung: jene Energie, welche dem Gange Straffheit, dem Widerstand Festigkeit verleiht, welche den heftigsten Blitzstrahl zickzackt statt rundet, den stärksten Eichenast

winkelig statt gebogen macht, und ebensosehr in der zitternden Lanze als in dem glitzernden Eiszapfen gesehen werden kann.

Diese Energie oder Strammheit zeigt sich in der ganzen Konstruktion gothischer Bauten, wie auch in ihrer Ausschmückung. Aegyptische und griechische Bauten stehen zum größten Theil aufrecht durch das eigene Gewicht ihrer Masse, ein Stein trägt passiv den andern; in den Kreuzgewölben und im Fenstermaßwerk der Gothik ist die Steifheit vergleichbar mit der, welche die Knochen eines Gliedes oder die Fasern eines Baumes haben: eine elastische Spannung und Kraftvertheilung, welche von einem auf den andern Theil übergeht; auch tritt eine durchgehends wohldurchdachte Veranschaulichung hiervon in jeder sichtbaren Linie des Baues hervor. So ist auch die griechische und die ägyptische Art der Verzierung eine untiefe Flächengravirung, als wäre sie mit einem Stempel in die Wand eingedrückt, oder die Linien schlängeln sich überreich daraufhin; beide zeigen keine Energie im Rahmwerk der Verzierung selber.

Die gothische Verzierung jedoch ragt empor mit trotziger Unabhängigkeit und frostiger Steifheit; wirft Giebelblumen und Spitzthürmchen auf; springt hier hervor als Ungeheuer, sproßt dort auf als Blüthe; schlingt einen Zweig, der abwechselnd knotig, verkrümmt und borstig oder zu verschiedenen, kräftigen Formen

verschlungen ist; doch selbst da, wo sie am anmuthigsten ist, wird sie nie schlaff, bleibt sie immer voll Leben, und wenn sie jemals irrt, so geschieht es stets auf Seiten des urwüchsigen Ausdrucks . . . .

Es zeigt sich auch hier die Straffheit und Strammheit nordischer Arbeitsgewöhnung, die natürliche Folge des kälteren Klimas und der kräftigeren Energie gegenüber südlicher Verweichlichung; ferner auch die Angewohnheit, sich an den Erscheinungen der Kälte zu freuen, was, wie ich glaube, bei den Völkern südlich der Alpen niemals der Fall ist. Die Kälte ist für sie ein unbedingtes Uebel; etwas, was man über sich ergehen lassen muß, um es möglichst schnell zu vergessen; doch zwingt der lange Winter die nordischen Völker, wenn sie ein glückliches Leben führen wollen, Quellen des Glücks wie im schönen Wetter so auch im Unwetter zu finden, sich des entlaubten wie des schattigen Waldes zu freuen. Und dies thun wir auch aus ganzem Herzen. Wir finden fast soviel Vergnügen am Herdfeuer der langen Winterabende als am Sonnenschein des Mittsommers, und holen uns auf den Eisfeldern wie auf den Fluren des Lenzes Gesundheit und Stärke, so daß für uns nichts Widriges oder Peinliches in den von der Kälte eingeschrumpften und erstarrten Pflanzengebilden liegt. Anstatt gleich den südlichen Bildhauern nur das zarte, vom glühenden Sonnenstrahle gekoste und vom warmen Hauch der

Winde gewiegte Laubwerk darzustellen, verweilen wir gerne bei dem harschen, seltsamen und düstern Leben der Pflanzen, denen Himmel und Erde nur wenig Fürsorge schenkte, deren beste Triebe der Frost von Jahr zu Jahr zerstörte, deren schönste Keime der Schnee begrub, und deren anmuthsvolle Gebilde der Sturm brach.

Es giebt viele zarte Sympathien und Neigungen, die sich vereinigen, um das gothische Gemüth in der eigenthümlichen Wahl solchen Stoffs zu bekräftigen, und wenn wir noch die Nothwendigkeit hinzurechnen, daß der gothische Arbeiter gezwungen war, ein rauheres Material zu gebrauchen, welches ihn zwang, mehr durch kraftvollen Ausdruck als durch feinen Schliff oder Fromgenauigkeit zu wirken, so haben wir geradezu deutliche Ursachen, welche vielfach den Unterschied zwischen dem nördlichen und dem südlichen Begriff über die äußere Form erklären; doch giebt es mittelbare Ursachen, die, wiewohl sie im gothischen Herzen einen wichtigen Platz einnehmen, keinen so unmittelbaren Einfluß auf ihre künstlerische Gestaltungskraft haben: Willensstärke, Unabhängigkeit des Charakters, Standhaftigkeit, Heftigkeit gegenüber ungerechtem Zwang und jener allgemeine Hang, die eigene Vernunft der Autorität und die eigene Thatkraft dem Schicksal entgegenzustellen, welcher bei dem Nordländer von jeher abstichte von der verzagten Unterwürfigkeit des Südländers, dessen Geist sich vor der Tradition und

dessen Wille sich vor dem Geschicke als etwas Unabwendbarem beugt. Dies Alles läßt sich mehr oder minder in den steifen Linien, den kräftigen und vielgestaltigen Massen, in der kühn hervorspringenden und unabhängigen Konstruktion der nordgothischen Verzierung nachweisen. In gleicher Weise sind die entgegengesetzten Gefühle lesbar aus den anmuthigen Wellenlinien und gekräuselten Bändern, zu denen die südländische Ausschmückung sich stets geneigt fühlt, wie auch aus ihrem Hang, die Unabhängigkeit zu verlieren und in der Wandfläche, worauf sie gezeichnet ist, aufzugehen.

Glauben und hohes Streben lag vom ersten bis zum fünfzehnten Jahrhundert in jedem geistlichen Zwecken gewidmeten Bauwerk; aber die moralische Lebensweise, der das heutige England seine Größe verdankt, der philosophische Forschergeist, das sorgfältig genaue Denken, die freie Selbständigkeit des eigenen Heims, das männliche Selbstvertrauen und das aufrichtige Verlangen, die Wahrheit in der Religion zu ergründen — Spuren hiervon finden sich in den Schöpfungen der gothischen Schule: in dem feingeäderten Laub, dem dornigen Astwerk und den schattigen Nischen, den Strebepfeilern, der furchtlosen Höhe der überschlanken Spitzthürmchen und schmucken Thürme. Sie alle ragen empor, „um mannhaft dem Himmel eine Frage zu stellen“.

V.

Ihre Ueberladenheit.

Es giebt viele gothische Bauwerke und zwar aus der Blüthezeit, an welchen durchaus keine überreiche Verzierung zu finden ist. Sie wirken zumeist durch die schlichte Schönheit ihres Grundrisses und durch ihre wenig verwickelten, in richtigem Verhältniß zu einander stehenden anmuthsvollen Formen. Die am meisten charakteristischen gothischen Bauten verdanken dennoch einen gewissen Theil ihrer Wirkung der überreichen Ausschmückung, und viele, die am mächtigsten auf den Geist der Menschen wirkten, haben nur in Folge dieser Beschaffenheit diese Wirkung erlangt. Wiewohl auch der, welcher sich eingehend mit der Gothik beschäftigt, sich einen Geschmack bilden mag, dem einige vollkommene Linien eher gefallen, als eine mit Steinverzierungen überreich geschmückte Fassade, so dürfte dennoch der Bau nicht als der beste gelten, der solch einem Geschmacke entspricht. Denn, wie ich oben gezeigt, bleibt die erste Grundbedingung des gothischen Baustils die, daß er die schlichtesten wie auch die erhabendsten Geister mitwirken läßt und sowohl bei diesen als jenen Bewunderung wachruft. So widersinnig die Behauptung auch klingen mag: sein Reichthum ist gewissermaßen ein

Zeichen seiner Bescheidenheit. Es giebt keinen so hochmüthigen Baustil als jener anscheinend einfache, der nur durch wenige, klar kräftige Linien gefallen will, womit er besagt, daß, indem er so wenig bietet, alles, was er bietet, vollkommen ist. Er verschmäht es, sowohl durch die Vielfältigkeit, wie durch den Reiz seiner Formen unser Urtheil zu erschweren, oder unsern Geschmack irre zu leiten. Jene Bescheidenheit, der Grundzug der gothischen Schule, spricht nicht nur aus der Unvollkommenheit, sondern auch aus der Ueberladenheit der Verzierung. Die niedrige Stufe des Arbeiters läßt sich ebensosehr aus der Ueberladenheit wie aus der Roheit ableiten.

Wenn die Mitwirkung jeder Hand und das Mitgefühl jedes Herzens aufgenommen werden soll, so müssen wir die Ueberfülle, welche die Mängel der Schwächen verdeckt und den Blick der Unachtsamen fesselt, gelten lassen. Es liegen jedoch im gothischen Herzen neben der rohen Vorliebe für eine überreiche Verzierung weit edlere Antriebe: eine herrliche Begeisterung, welche fühlt, als könnte sie niemals der Höhe ihres Ideals genügen; eine Opferwilligkeit, welche eher fruchtlose Arbeit auf den Altar wirft, als daß sie träge auf dem Markte steht; und schließlich eine tiefinnige Sympathie für die reiche Pracht des Alls, eine Sympathie, die aus der Naturliebe hervorgeht, deren Einfluß wir bereits näher bestimmt haben. Der

Künstler, der seine Vorbilder im Laube des Waldes suchte, konnte nicht umhin, schnell und tief zu empfinden, daß wirre Unregelmäßigkeit nicht den Verlust der Anmuth, noch Ueberfülle den der Ruhe zur Folge haben müsse. Jede Stunde, welche er auf das Studium der winzigen und mannigfachen Naturgebilde verwendete, dürfte mehr und mehr in ihm die Empfindung geweckt haben, wie nichtig die besten Leistungen des Menschen sind. Auch braucht man nicht darüber zu staunen, daß er, der sah, wie die Natur ihre vollendetsten und herrlichsten Schöpfungen mit einer Verschwendung hergiebt, welche keine Vorstellung erfassen und keine Berechnung feststellen kann, daß er sich hätte denken sollen, es sei für ihn unziemlich, mit seiner eigenen schlichten Kunst zu geizen. Und sollte er, der eine makellose Schönheit über das ganze All, über unermeßliche blumen- und blüthenreiche Gefilde und Berge ausgebreitet sah, sollte er an seiner armseligen und unvollkommenen Arbeit kargen einiger Steine halber, die er zur Behausung oder zur Erinnerung errichtete? Seine Lebensjahre waren um, ehe seine Aufgabe erfüllt war; doch Geschlecht folgte auf Geschlecht, und jedes war von unerschöpflicher Begeisterung beseelt. Die Domfassade verlor sich zuletzt unter dem reichen Schmuckwerk, wie ein Fels unter dem Gesträuche und den Gräsern des Lenzes.

Cinque-Cento.

Gegen die entartete Gothik erhob sich die Renaissance, und die erste Neuerung, auf die sie drang, bestand in dem Verlangen nach allgemeiner Vollkommenheit. Zum ersten Mal seit der Zerstörung Roms sah die Welt in den großen Kunstwerken des 15. Jahrhunderts, in den Gemälden Ghirlandajo's, Masaccio's, Francia's, Perugino's, Pinturechio's und Bellini's, in den Skulpturen Minos da Fiesole, Ghiberti's und Verochio's eine alle bisherige Kunst in den Schatten stellende Formvollendung und Wissensfülle, welche in den Werken dieser Männer sich mit allem Großen früherer Zeiten vereinigte und wirklich die höchste Begeisterung rechtfertigte, mit der ihre Leistungen betrachtet wurden oder betrachtet werden konnten. Nachdem aber diese Vollkommenheit einmal

an einer Sache veranschaulicht worden war, wollte man sie in Allem haben. Die Welt konnte sich nicht länger mit einer weniger vortrefflichen Technik oder einer geringeren künstlerischen Zucht zufrieden geben. Das erste, was man von jeder Leistung forderte, war eine formvollendete, schulgerechte Ausführung. Man übersah ganz und gar, daß man möglicherweise etwas Formvollendetes schaffen könne, was verächtlich, und etwas wissen könne, was nutzlos sei. Man verlangte unnachgiebig technische Kunstfertigkeit und verlernte nach und nach auf Zartheit der Empfindung zu achten; man verlangte unnachgiebig gründliches Wissen und verlernte nach und nach Originalität des Denkens zu begehren. Die Selbständigkeit des eigenen Denkens und Fühlens, die man verschmähte, schwand, und nichts verblieb, als sich ob seines winzigen Wissens und seiner zierlichen Fingerfertigkeit zu beglückwünschen. Dies ist die Geschichte des ersten Angriffs der Renaissance auf die gothischen Schulen wie ihrer schnellen Erfolge. Verhängnißvoller und unmittelbarer als irgend eine andere Kunst wurde die Architektur davon betroffen, weil bei ihr die verlangte Vollkommenheit weniger vernünftig als bei anderen Künsten war und weil sie den Anlagen des Arbeiters weniger entsprach, vielmehr ganz und gar im Widerspruch stand zu jenem rauhen Wesen oder jener ungebundenen Freiheit, worauf der Adel der älteren Schulen,

wie wir gesehen haben, beruhte. Weil jedoch diese Neuerungen auf einige Musterleistungen der Kunst sich gründeten und von den größten Meistern, die jemals gelebt, eingeleitet worden waren, und weil die Gothik, gegen welche sie auftrat, verderbt und werthlos geworden war, so hatte das erste Auftreten des Renaissance-Stils den Anschein einer gesunden Bewegung. Eine neue Kraft verdrängte alles, was im gothischen Geiste schwerfällig oder stumpf geworden war. Ein ausgesuchter Geschmack sowie eine aus vielseitigem Wissen hervorgegangene Verfeinerung schufen die ersten Vorbilder der neuen Schule, und über ganz Italien verbreitete sich der heute allgemein als Cinque-Cento bekannte Stil, der, wie ich bemerkte, die edelsten Meister der Skulptur und Malerei hervorgebracht hat, welche die Welt je gesehen; an ihrer Spitze standen Michel Angelo, Raphael und Leonardo. In der Baukunst verfehlte der Stil jedoch ein Gleiches zu thun, weil mustergiltige Vollkommenheit in ihr unmöglich ist. Der Mißerfolg war hier größer, als er sonst gewesen sein würde, hätte die Begeisterung für das Klassische nicht die besten Vorbilder des gothischen Baustils zerstört.

Der Grundsatz der Renaissance (und dies ist wohl zu beachten), der in dem Bestreben nach allgemeiner Vollkommenheit bestand, unterscheidet sich ganz und gar von jenem Grundsatz der Renaissance, welcher die

vollendeten klassischen und römischen Formen verlangte. Stünde mir der Raum zu Gebote, diese Gegensätze nach Wunsch zu verfolgen, so würde ich ausfindig zu machen trachten, wie sich der Verlauf der europäischen Künste gestaltet hätte, wenn keine Manuskripte der klassischen Schriftsteller aufgefunden und keine Reste der klassischen Architektur im fünfzehnten Jahrhundert entdeckt worden wären; so daß die technische Vollkommenheit, welche alle großen Männer der letzten fünf Jahrhunderte anstrebten, und die nun schließlich erreicht worden war, sich auf natürliche und eigene Art im Anschluß an die Bauart der früheren Schulen aus sich selbst hätte entwickeln können. Diese hochgradige Vollkommenheit brachte fürwahr ihre eigene Gefahr mit sich, und die Geschichte des späteren Italiens, welches in Genußsucht verfiel und dadurch zu Grunde ging, würde wahrscheinlich ebenso verlaufen sein, gleichgültig, ob es jemals wieder reines Latein schreiben gelernt hätte oder nicht. Allein der Versuch, die übermäßige Anspannung seiner Kräfte als die natürliche Ursache seiner Entartung wahrscheinlich zu machen, ist durchaus von der Untersuchung verschieden, in wiefern seine klassische Gelehrsamkeit dieser Entartung die besondere Form gegeben hat.

Ich bedaure sehr, diese zwei Fragen nicht jede für sich behandeln zu können und muß mich damit zufrieden geben, sie dem Geist des Lesers als zwei

besondere Fragen zu bezeichnen. Die Wirkung der plötzlichen Begeisterung für klassische Litteratur, die im fünfzehnten Jahrhundert von Stunde zu Stunde wuchs, ging hinsichtlich der Architektur darauf aus, ganz und gar mit dem gothischen System aufzuräumen. Der Spitzbogen, das Kreuzgewölbe, die Bündelsäule, der himmelragende Thurm: sie alle schwanden. Man duldete fernerhin keine andere Bauart als die mit dem von Säule zu Säule laufenden einfachen Querbalken, mit viereckigen oder runden Schäften über dem Rundbogen und mit niedrigem Giebeldach und niedrigem Giebelfeld. Zwei Elemente edler Formen welche glücklicherweise in Rom bestanden hatten, wurden deßhalb noch geduldet; die Kuppel und im Innern das Tonnengewölbe.

Diese Formveränderungen waren alle unheilvoll. Es ist fast unmöglich, der gelegentlichen herrlichen Verzierung des 15. Jahrhunderts Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und zwar aus dem Grunde, weil sie auf Bauten mit kalten und magern römischen Umrißlinien angebracht wurden. Es giebt, soviel ich weiß, nur einen gothischen Bau in Europa, den Dom zu Florenz, dessen Ausschmückung, wiewohl einer viel früheren Schule angehörend, so formvollendet ist, daß er uns in den Stand setzt, uns einen Begriff zu bilden, was die Wirkungen mustergiltiger Renaissance-Arbeiten unter den Händen von Männern wie Verochio und Ghi-

berti hätten sein können, wenn sie den Hauptelementen der Gothik angepaßt worden wären. Dies ist die Frage, welche wir uns in der Gegenwart zur praktischen Durchführung stellen sollten. Die eingeführten Formveränderungen sind jedoch die kleinsten Uebel der schlimmsten Grundsätze der Renaissance. Ihr Hauptfehler war, wie oben bemerkt, daß sie auf den frühesten Stufen der Entwicklung die verhängnißvolle Forderung nach Vollkommenheit um jeden Preis stellte. Ich glaube im Kapitel: „Ueber die Natur der Gothik“ genügend dargelegt zu haben, daß man vom gewöhnlichen Arbeiter nur auf Kosten alles anderen: seines ganzen innern Lebens, Denkens und Wollens, allgemeine Vollkommenheit erlangen kann. Und dem Europa der Renaissance dünkte das ein geringer Preis für die errungene Handwerks-Geschicklichkeit. Männer wie Verrochio und Ghiberti waren nicht zu jeder Zeit noch allerwärts zu haben, und von den gewöhnlichen Bildhauern eine Technik oder Bildung wie die ihre verlangen, hieß sie zu Kopisten machen. Die Stärke jener Männer war groß genug, um dichterische Erfindungsgabe mit Wissenschaft, Methode mit Stimmung und Formvollendung mit innerem Feuer vereinigen zu können. Bei ihnen jedoch war die Erfindungsgabe und das innere Feuer die Grundlage, indessen Europa in ihnen nichts als Methode und Formvollendung sah.

Dies war dem Menschengeiste neu, und er erstrebte

es auf Kosten alles andern. „Dies," schrieen sie, „müssen wir künftig in allen unsern Arbeiten haben," und man unterwarf sich ihrem Verlangen. Der niedrige Arbeiter erstrebte Methode und Schliff, und verlor dagegen seine Seele.

Nun möchte ich, indem ich im allgemeinen vom bösen Geist der Renaissance spreche, nicht mißverstanden sein. Der Leser möge alles von Anfang bis ans Ende, was ich geschrieben habe, durchlesen und er wird nicht ein Wort darin finden, das nicht voller Ehrfurcht für diese gewaltigen Männer wäre, welche die hieb- und stichfeste Rüstung der Renaissance zu tragen vermochten, ohne darunter die freie Bewegung ihrer lebendigen Glieder zu verlieren: — Leonardo und Michel Angelo, Ghirlandajo und Masaccio, Titian und Tintoretto. Ich spreche jedoch von der Renaissance als einer schlimmen Zeit, weil, da sie jene Männer voll Feuer in den Kampf ziehen sah, man ihre Rüstung für ihre Stärke hielt, und künftig war vom schwerfälligen Schuppenpanzer jedes Bürschlein belastet, das nach eigner Wahl nur mit drei glatten Kieselsteinen aus dem Bache hätte ausziehen sollen.

Dies muß der Leser stets vor Augen haben, wenn er selber irgend eine Cinque Cento-Arbeit prüfen will. Wenn sie von einem wahrhaft großen Mann geschaffen worden ist, dessen Lebenskraft nicht erdrückt werden konnte und der das ganze Wissen seiner Zeit auf

richtige Weise bemeisterte, dann giebt es nichts Vorzüglicheres. Ich glaube, daß es z. B. auf dem Gebiete der Skulptur keine ausgezeichnetere Leistung als die Reiterstatue des Bartolommeo Colleone von Verona giebt. Wenn hingegen die Cinque Cento-Arbeit von einem der schwächeren Männer geschaffen worden ist, die in gothischen Zeiten, wenn auch auf grobe Weise, dennoch gewisse Mittel und Wege gefunden haben würden, auszusprechen, was sie im Herzen hatten, dann ist sie durchaus ohne Leben: eine gemeine, hilflose Kopie der vollendeteren Modelle, oder, wenn nicht dies, eine Anhäufung technischer Kunstgriffe, zu deren Erlangung der Künstler alle besseren Anlagen, die er besaß, hingab.

Es giebt deßhalb, wie sich denken läßt, unendlich viele Vollkommenheitsgrade in der Kunst jener Zeit: von der Sixtinischen Kapelle abwärts bis zur modernen Tapeziererei; da jedoch in der Architektur der Arbeiter naturgemäß niedrigen Ranges sein muß, so wird man finden, daß die Cinque Cento-Malerei und die höhere religiöse Skulptur edel ist, indeß die Cinque Cento-Architektur mit ihrer untergeordneten Skulptur im allgemeinen schlecht ist, manchmal jedoch Gebilde gestaltet, deren meisterhafte Formen uns nahezu mit dem Verlust an innerer Kraft aussöhnen.

Die römische Renaissance.

Der moralischen oder unmoralischen Elemente, die sich vereinigen, um den Geist der Hoch-Renaissance zu bilden, sind, wie mich dünkt, vornehmlich zwei: Stolz und Unglaube. Der Stolz jedoch setzt sich hauptsächlich aus drei Bestandtheilen zusammen: aus dem Stolz auf die Wissenschaft, aus dem Stolz auf den Staat, und aus dem Stolz auf das System. Wir haben somit vier gesonderte Gemüthszustände, welche der Reihe nach geprüft werden müssen.

I.

Stolz auf die Wissenschaft.

Es wäre wohlwollend, zugleich aber auch verwirrend, ein anderes Element in unsere Liste einzufügen, nämlich die Liebe zur Wissenschaft; allein

die Liebe ist in dem Stolz mit einbegriffen und gewöhnlich ein zu untergeordnetes Element, als daß sie bei der Aufzählung gleiche Berücksichtigung beanspruchen dürfte. Aber ob die Wissenschaft aus eitlem Stolze oder aus Liebe betrieben wird (wie weit beide an ihrem Betriebe Theil haben, wird sich später zeigen): die erste bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit der Renaissance liegt in der Einführung genauen Wissens; und ferner in der offenbaren Ueberzeugung, daß dieses Wissen für die Vortrefflichkeit eine nothwendige Bedingung sei. Daher werden alle Formen selbst in ihren geringsten Verzierungen mit der äußersten Sorgfalt studiert; man beherrscht die Anatomie in Hinsicht auf den Bau der Thiere vollkommen und bringt sie sorgfältigst zum Ausdruck. Ueberhaupt ist die gesamte Ausführung im höchsten Grade genau und geschickt. Die Linear- und Luft-Perspektive, vollkommene Zeichnung, genaue Licht- und Schattenvertheilung bei der Malerei und eine richtige Anatomie in allen gezeichneten und gemeißelten Körperformen sind die ersten Erfordernisse in allen diesen Schulen.

Indem wir nun alles dies im Lichte des höchsten Wohlwollens betrachten, als hätte man es aus wirklicher Liebe zur Wahrheit und nicht aus Eitelkeit betrieben, so wäre dies alles ausgezeichnet und bewundernswerth gewesen, wenn man es als die Stütze

der Kunst und nicht als ihr Wesen betrachtet haben würde. Der große Fehler der Renaissance lag jedoch in der Voraussetzung, daß Wissenschaft und Kunst die gleichen Dinge seien, und daß ein Fortschreiten in der einen nothwendigerweise eine Vervollkommnung der andern sein müsse, indessen sie in der Wirklichkeit nicht nur verschiedene Dinge, sondern so entgegengesetzter Natur sind, daß ein Fortschreiten in der einen in neun und neunzig Fällen von hundert einen Rückschritt in der andern bedeutet. Dies ist der Punkt, auf den ich gegenwärtig die Aufmerksamkeit des Lesers insbesondere lenken möchte.

Wissenschaft und Kunst unterscheiden sich gewöhnlich durch die Natur ihrer Bethätigung, indessen sich die Wissenschaft auf Erkenntniß beschränkt, während die Kunst umgestaltet, erzeugt oder schafft. Aber ein noch weit wichtigerer Unterschied liegt in der Natur der Dinge, womit sie sich abgeben. Die Wissenschaft beschränkt sich ausschließlich auf Dinge, wie sie an und für sich sind, während die Kunst es ausschließlich mit den Dingen zu thun hat, sofern sie das menschliche Empfindungsvermögen und die menschliche Seele berühren. Ihre Aufgabe ist es die Erscheinungen der Dinge darzustellen und die natürlichen Eindrücke zu vertiefen, welche sie auf den Menschen machen. Die Aufgabe der Wissenschaft ist es, Thatsachen an Stelle der Erscheinungen und Beweise an Selle der Ein-

drücke zu setzen. Beide, wohlgemerkt, befassen sich gleicherweise mit der Wahrheit: die eine mit der Wahrheit der Anschauung, die andere mit der Wahrheit des Begriffes. Die Kunst stellt die Dinge nicht falsch, sondern genau so dar wie sie der Menschheit erscheinen. Die Wissenschaft ergründet die Beziehungen der Dinge zu einander; aber die Kunst ergründet nur ihre Beziehungen zum Menschen und verlangt von allem, was an sie herantritt, gebieterisch dies und nur dies: — was ein Ding für die menschlichen Augen und das menschliche Herz ist, was es den Menschen zu sagen hat, und was es den Menschen werden kann: ein Wald von Fragen, um so umfangreicher als der der Wissenschaft, als die Seele größer ist als die materielle Schöpfung.

Ein einfaches Beispiel. Die Wissenschaft lehrt uns, daß die Sonne 95 Millionen Meilen von der Erde entfernt und 111 mal größer ist als sie; daß wir und alle Planeten sich um sie drehen, und daß sie sich um ihre eigene Achse in 25 Tagen, 14 Stunden und 4 Minuten dreht. Mit allem dem hat die Kunst ganz und gar nichts zu thun. Sie braucht sich nicht zu kümmern, irgend etwas davon zu wissen. Aber die Dinge, welche sie zu wissen hat, sind diese: daß die Himmel die Herrlichkeit Gottes erzählen, und daß „die Sonne wie ein Bräutigam hervorgeht und frohlockt wie ein Held zu laufen die Bahn“.

Da dies also die Art Wahrheit ist, mit der die Kunst ausschließlich zu thun hat, wie kann man einer solchen Wahrheit habhaft werden, und wie läßt sie sich andern mittheilen? Offenbar nur mittelst der Wahrnehmung und des Gefühls. Niemals jedoch mittelst des Denkprozesses oder der Ueberlieferung durch das Wort. Nichts darf zwischen die Natur und des Künstlers Auge treten; nichts zwischen Gott und des Künstlers Seele. Weder Berechnung noch Hörensagen — mag es der Berechnungen scharfsinnigste, der Sprüche weisester sein — darf zwischen das All und die Zeugenschaft kommen, welche die Kunst von der sichtbaren Natur ablegt. Der ganze Werth ihrer Zeugenschaft beruht darauf, daß sie Augenzeuge ist, all' ihre Echtheit und Autorität beruht auf der persönlichen Beglaubigung des Menschen, der sie ausspricht. Ihr ganzer Triumph beruht auf der Wahrhaftigkeit des einen Wortes, das vorangegangen ist: «Vidi».

Die ganze Aufgabe des Künstlers in der Welt ist die, ein Wesen zu sein, welches sieht und fühlt; ein Werkzeug zu sein, von solchem Zart- und Feingefühl, daß kein Schatten, keine Linie, kein plötzlich aufblitzender und ebenso schnell verschwindender Eindruck der sichtbaren Dinge um ihn herum, noch irgend eine Anregung, welche sie auf sein Gemüth machen können, unberichtet bleibe oder aus dem Buch der Urkunde schwinde. Es ist nicht seine Sache zu denken, zu ur-

theilen, zu schlußfolgern oder zu wissen. Sein Ort ist weder das Studierzimmer, noch der Richterstuhl, noch die Advokatenbank, noch die Bibliothek. Sie sind für andere Menschen und andere Berufsthätigkeiten. Er mag nebenbei denken, nebenbei Schlüsse ziehen, wenn er nichts Besseres zu thun hat, und sich solche Bruchstücke des Wissens, wie sie sich ihm sonder Mühe und Arbeit darbieten, aneignen; aber nichts von allem dem ist seine besondere Aufgabe. Diese ist ausschließlich von zweierlei Art: zu sehen und zu fühlen.

Aber nein, dürfte der Leser vielleicht einwenden, der größte Nutzen des Wissens liegt darin: uns die Augen zu öffnen; Dinge wahrnehmbar zu machen, welche von uns nie gesehen worden wären, wenn wir sie nicht vorher mit dem Verstande erfaßt hätten.

Nicht doch! Nur solche Menschen können so etwas aussprechen oder glauben, welche von dem Anschauungsvermögen eines großen Künstlers in Vergleich zu dem eines gewöhnlichen Menschen keine Ahnung haben. Es giebt keinen großen Maler, keinen großen Werkmann in irgend welcher Kunst, der nicht mit einem einzigen Blick mehr wahrnähme, als er in tausendstündiger Arbeit erlernen könnte.

Gott hat jeden Menschen tauglich für seine Arbeit geschaffen: Er hat dem Menschen, den Er für einen Gelehrten bestimmte, die Anlage der Reflektion und Logik, dem Menschen, den Er für einen Künstler be-

stimmte, die Anlagen der Anschauung, der Empfindsamkeit und des Gedächtnisses gegeben. Und weit davon entfernt, daß einer des andern Arbeit verrichten könnte: keiner von ihnen versteht die Art und Weise, auf welche die des andern verrichtet wird. Der Gelehrte hat keinen Begriff von der künstlerischen Anschauung, der Maler keinen vom Prozeß des Denkens; noch hat insbesondere der Gelehrte eine Vorstellung von der ungeheuern Schärfe des Blicks und der Empfindung, welche einen echten Maler auszeichnet.

Die Arbeit der ganzen geologischen Gesellschaft während der letzten fünfzig Jahren hat erst kürzlich jene Wahrheiten hinsichtlich der Bergbildung wissenschaftlich festzustellen vermocht, welche Turner mit wenigen Strichen eines Kameelhaar-Pinsels als Knabe vor einem Jahrhundert veranschaulicht hat. Die Kenntnisse aller Gesetze des Planetensystems und aller Bogenlinien eines Wurfgeschosses würden niemals einen Mann der Wissenschaft befähigen, einen Wasserfall oder eine Welle zu zeichnen; und alle Mitglieder der chirurgischen Gesellschaft zusammengenommen, wären heute nicht im Stande, den natürlichen Gang eines in kräftiger Bewegung begriffenen Körpers zu sehen oder darzustellen, wie der Sohn eines armen Färbers (Tintoretto) es vor zwei Jahrhunderten gethan hat.

„Ein Bild der Renaissance-Zeit oder das eines modernen Meisters stellt die Natur genauer dar, als ein in der Unwissenheit der alten Zeiten geschaffenes" — wird der Leser sagen. Nein, durchaus nicht besser, sogar meistentheils weniger getreu. Freilich ist das Aeußere der Natur richtiger gezeichnet, das Materielle an ihr, was sich systematisieren, katalogisieren läßt und allen Lernbegierigen mitgetheilt werden kann: die Formen von Rippen, Schulterblatt, Augenbrauen, Lippen und Haarlocken. Alles was man messen, greifen, zergliedern und beweisen kann, mit einem Worte, was nur dem Körper an sich angehört, dessen kann das Wissen sich bemächtigen und das können die Schulen muthig und unbedenklich darstellen. Alles jedoch, was man nicht messen, nicht theilen, nicht greifen kann, was dem Geiste angehört: das verlieren die Schulen aus dem Gesichte. Darin aber liegt alles, was der Kunst würdig, alles was aufbewahrenswerth ist. Denn, was immer mit den Sinnen gefaßt, gemessen und in ein System geschachtelt werden kann, können wir in der Natur, soviel wir wollen, selber betrachten. Was wir jedoch von der Kunst verlangen, ist, daß sie das Flüchtige verewige und das Unbegreifliche erhelle, daß sie verkörpere, was man nicht messen kann, und die zeitlosen Dinge unsterblich mache. Der pötzlich gesehene, aufleuchtende Blick, der schnell vorüberziehende Schatten der schwa-

chen Gemüthsregung, die unvollkommenen Linien der verschwindenden Gedanken: alles, was von dergleichen Dingen sich auf den Gesichtszügen der Menschen spiegelt; alles, was in der Persönlichkeit und in den Handlungen der Menschen und in der großen natürlichen Welt unendlich und wundervoll ist; was in sich jenen Geist und jene Macht hat, was der Mensch gewahr werden, aber nicht wägen kann; sich vorstellen, aber nicht begreifen kann; lieben, aber nicht begrenzen kann; fassen, aber nicht beschreiben kann. Dies — der Anfang und das Ende des Ziels aller edlen Kunst — hat die alte Kunst durch Anschauung erreicht, die neue Kunst durch Wissen nicht erreicht. Giotto giebt es uns; Orcagna giebt es uns; Angelico, Memmi, Pisano und wie sie alle heißen, sämtlich schlichte und ungelehrte Männer, geben es je nach ihrem persönlichen Vermögen und auf ihre Weise; und die gelehrten, die ihnen folgten, geben es uns nicht, und wir in unserer außerordentlichen Gelehrsamkeit müssen eingestehen, daß wir heutzutage weiter als je davon entfernt sind.

„Nicht doch", wird man mir weiter entgegnen, „dies kommt daher, daß wir unser Wissen noch nicht richtig zu gebrauchen verstehen, weil wir gesucht haben, es anzuhäufen, statt es vernünftigerweise den Zwecken der Kunst anzupassen. Laßt uns dies nun anwenden, und wir werden alles das, was die ältere, unwissende

Kunst gethan, auch fertig bringen, ja unendlich mehr.“ Nein, nicht doch: denn sobald wir versuchen, unser Wissen nützlich anzuwenden, werden wir finden, daß wir mehr haben, als wir gebrauchen können, und daß dieses Plus ein Hinderniß ist. Alle unsere Irrthümer in dieser Hinsicht entspringen aus der durchaus falschen Vorstellung, die wir über die Natur des Wissens haben. Wir sprechen von gelehrten und unwissenden Menschen, als ob der Besitz von einem gewissen Maß von Wissen Gelehrsamkeit, und der Nichtbesitz von einem gewissen Maß von Wissen Unwissenheit bedeute; statt daß wir in Betracht ziehen, daß das Wissen unendlich ist, daß der Mensch, der nach menschlicher Schätzung gelehrt ist, gerade soweit davon entfernt ist, irgend etwas so zu wissen, wie er es wissen sollte, wie der ungebildete Bauer. Die Menschen stehen bloß auf einer niedrigeren oder höheren Stufe einer Pyramide, auf deren Gipfel, unendlich über Alle erhaben, Gott thront; und der weiseste Mensch hat, so gut wie der einfachste, Grund, mit seiner Stellung hinsichtlich der wirklichen Größe seines Wissens unzufrieden zu sein. Und die einzigen, wahren Gründe, mit der Summe ihrer Kenntnisse zufrieden zu sein, sind für beide folgende: daß diese von solcher Art sind, wie sie sie für ihre Pflichterfüllung und für ihr Glück im Leben benöthigen; daß alles, was sie haben, erprobt und sicher sei, soweit es in ihrer Macht liegt;

daß alles, was sie haben, wohlgeordnet und, wenn sie dessen bedürfen, leicht erreichbar sei; daß es nicht allzuviel Zeit gekostet habe, um es zu erlangen, daß nichts davon, einmal errungen, verloren gegangen sei; und daß der Hort kein zu großer sei, um ihn leicht hüten zu können.

Man denke über diese Erfordernisse ein wenig nach, wie auch über ihre Vernachlässigung in unserer Erziehung und im öffentlichen Leben. Kenntnisse sind wie geistige Nahrung und für den Geist genau das, was für den Körper das Essen (außer daß der Geist mehrere Arten der Speise bedarf, wovon das Wissen nur eine ist). Diese geistige Nahrung ist denselben Mißbräuchen ausgesetzt, wie die materielle. Man mag sie durch Kunst vermischen und verbergen, bis sie ungesund wird; man mag sie verfeinern, versüßen und schmackhaft machen, bis sie alle Nährkraft verliert, und selbst in ihren besten Gerichten mag man bis zum Ekel überfüttert werden, so daß sie Krankheit und Tod herbeiführen.

Deßhalb haben wir hinsichtlich des Wissens gerade so zu denken und zu handeln wie hinsichtlich der Ernährung. Wir leben ebensowenig, um zu wissen, als wir leben, um zu essen. Wir leben um zu sinnen, zu genießen, zu handeln, zu bewundern; und wir mögen alles kennen, was in dieser Welt zu wissen ist, und was Satan in der andern weiß, ohne etwas

davon thun zu können. Wir müssen deßhalb vor allem fragen, ist das Wissen, welches wir begehren: richtige, gute und schlichte, keine gekünstelte und scheinbare Nahrung für uns? und zweitens: wie viel davon fördert uns am meisten in unserer Arbeit, läßt unserm Herzen Schwung und unsern Augen Klarheit.

Man achte auch auf den Unterschied zwischen einem Genießen des Wissens und einem Aufspeichern desselben. Auch in dieser Hinsicht ist es wie die Nahrung, da das Wissen aller Menschen gewissermassen in Kornkammern zum spätern Gebrauch angehäuft wird; viel davon liegt zu gewisser Zeit todt; es bleibt vorräthig, ohne daß man sich davon nähren oder es genießen kann. Und alle müssen daran denken, daß Wissen in dieser Form ohne Luft aufgestapelt bleiben kann, bis es in Fäulniß übergeht, oder in solcher ungewöhnlichen Unordnung gehalten werden kann, daß es nutzlos bleibt; und daß, wie gut und geordnet es sein mag, es dennoch nur nützlich wird, indem es genossen wird; und daß Menschen leicht in ihren eigenen Kornkammern verhungern können, Männer der Wissenschaft zumeist, denn sie alle suchen Vermehrung ihres Wissensschatzes weit mehr, als daß sie von ihm sich nährten. Dennoch soll man nicht denken, daß ich sie unterschätze. Die guten und großen unter ihnen gleichen Joseph, den alle aufsuchen, um Korn zu kaufen; oder sie gleichen dem Säemann, der

ausgeht, um an den Gewässern Saaten auszustreuen, um dahin später seine Heerden senden zu können: nur ist das nicht die Aufgabe aller Menschen. Wir sind nicht alle dazu bestimmt, Hüter von Kornkammern zu sein, noch dürfen alle an der Größe ihrer Vorräthe gemessen werden; sondern viele, ja die meisten von uns, sollen ihr tägliches Brod zugetheilt bekommen und sollen doch wohl genährt und arbeitstauglich werden — tauglich auch für edlere und göttlichere Arbeit —, indem sie sich ernähren vom Eimer Mehl, mit dem man haushält, und dem Oelkrug, der nicht versagt, wie wenn ihre Scheunen voll wären und ihre Keltern vom Most übergingen. Es ist jedermanns Aufgabe, das Maß in diesen Dingen zu finden; freilich aber auch die Aufgabe anderer, dieses Maß für ihn ausfindig zu machen, solang er noch jung ist. Und das verhängnißvolle Unheil des ganzen Renaissance-Systems ist, daß jeder maßvolle Gedanke darin vergessen wird; daß das Wissen für das einzige und alleinige Gute gehalten wird, und daß man niemals zu ergründen sucht, ob die Menschen dadurch belebt oder gelähmt werden. Wir wollen jede Redefigur lassen. Der Leser mag dem Vergleich, den ich so weit vorbrachte, keinen Glauben schenken, aber er selber erwäge den Gegenstand im eigenen Herzen und sehe, ob die Bäume des Wissens und Lebens heute mehr als im Paradiese ein und dieselben sind.

Er wird wissen, daß das Wissen nur in dem Augenblick wirklich belebt, wo wir es zuerst aufnehmen und es uns mit Freude und Staunen erfüllt: eine Freude, welche, wohlgemerkt, durch die vorhergehende Unwissenheit so gut wie durch das gegenwärtige, Wissen bedingt ist. Der Mensch ist allzeit glücklich, der etwas nicht ganz Erforschbarem gegenübersteht das er immerzu erforschen will. Dies ist die naturgemäße Beschaffenheit eines irdischen Geschöpfes mit einer in der Göttlichkeit wurzelnden und von ihr geleiteten Geisteskraft. Dies aber ist die Grundlage eines Zustandes, wohlgemerkt, nicht des Frohlockens über das, was er weiß, sondern eher der Freude über die beständige Entdeckung einer neuen Unwissenheit, einer beständigen Selbst-Demüthigung, eines beständigen Staunens.

Wenn wir uns das Wissen einmal völlig angeeignet haben, so hört es auf, uns Genuß zu bereiten. Es mag für uns praktisch nützlich, für andere gut sein, oder gut als Wucher, um mehr zu erlangen; aber an und für sich, sobald wir einmal mit ihm vertraut worden, wird es tot. Das Wunderbare weicht davon, samt aller Farbenpracht, in der es schillerte, da wir es zuerst aus dem unendlichen Meer herauszogen. Und was kommt es darauf an, wie wenig oder wie viel wir angehäuft haben, wenn unsere einzige Freude darin besteht, jene Netze in die Tiefsee zu werfen? Gewiß,

in einer Hinsicht liegt viel daran, und nicht gerade zu unserm Besten. Denn eine Wirkung des Wissens ist die, die Macht unserer Einbildungskraft und die ursprüngliche Energie des ganzen Menschen zu töten: unter dem Gewicht seines Wissens vermag er sich nicht so leicht wie in den Tagen seiner Einfalt zu bewegen. Das Gepäckpferd wird für die Reise ausgestattet, das Kriegsroß wird für den Krieg gerüstet, doch die Freiheit des Feldes und die Behendigkeit der Glieder gehen für beide verloren. Wissen ist im besten Falle des Pilgers Bürde oder des Soldaten Kriegszeug, oftmals eine Last für beide; und das Wissen der Renaissance ist wie der Stahlpanzer der Renaissance, die menschliche Form einschnürend und krüppelnd, indessen alles förderſame Wissen wie das Kettenhemd des Kreuzzüglers ist, welches sich dem Körper anschmiegt, doch selten so geschmiedet ist, daß nicht die Schnallen und Ringelchen ihn belästigten.

Alle Menschen empfinden dies, wiewohl sie weder darüber nachdenken noch die naheliegenden Folgerungen daraus ziehen. Sie schauen auf die Tage der Kindheit als die des größten Glücks zurück, weil sie die Tage des größten Staunens, der größten Einfalt und der kräftigsten Einbildungskraft waren. Und der ganze Unterschied zwischen einem Genie und anderen Menschen liegt darin, — man hat es tausendmal gesagt und es ist durchaus wahr, — daß das Genie, meistens ein

Kind mit großen Kinderaugen, mit unaufhörlichem Staunen um sich schaut, nicht seines großen Wissens bewußt, vielmehr mit dem Bewußtsein endloser Unwissenheit und dennoch endlosen Könnens: ein Quell ewiger Bewunderung, ewigen Entzückens und einer unerschöpflichen Gestaltungskraft, mit welcher es der unendlichen Vielheit sichtbarer und lenkbarer Dinge um sich herum entgegentritt.

Das ist es, was wir, so weit wir können, aus den Menschen machen müssen. Alle sollen Menschen von Genie sein, je nach dem Grad ihrer Begabung: Bächlein und Flüsse, es kommt nicht darauf an, so nur ihre Seelen klar und lauter seien; keine toten Wände, welche einen toten Haufen gezählter Kenntnisse einmauern; sondern Wasser in der süßen Wildniß ungezählter und ungekannter Dinge, sich nur der liebenden Ufer bewußt, an denen sie die Blumen theils auffrischen und theils spiegeln, um dann weiter zu fließen.

Es möge sich jeder selber fragen, wie weit er durch sein Wissen so geworden ist, oder wie weit man es auf ihn gehäuft hat wie die Pyramide auf das Grab, wie viele Wohlthaten er mit gleicher Mühe und gleichem Zeitaufwand der gesamten Menschheit hätte erweisen können; wie viele Menschen er ohne Trost und ohne Beistand gelassen haben mag, indessen seine Augen bei der Mitternachtslampe versagten; wie viele warme Sympathien in ihm erstorben

sind, da er Verse gemessen und Silben gezählt; wieviel Athemzüge frischer Meeresluft und Gänge auf grünem Bergeshang und Blicke auf zum hohen Himmelsdom er um seines Wissens willen einbüßte; wie viel von diesem so theuer erkauften Wissen nun vergessen oder mißachtet ist, nur daß es obendrein seine Fähigkeit des Staunens und, wie es in tausend Fällen geschieht, selbst vielleicht sein Ehrfurchtsgefühl verringert hat. . . . . So haben Philologie, Logik, Rhetorik und die anderen, größtentheils lächerlichen und kleinlichen Schulwissenschaften eine verderbliche Wirkung auf diejenigen, welche sie betreiben; so daß ihre Jünger sich von höheren Wissenschaften als diesen keine Vorstellung machen können, sondern sich einbilden, daß jegliche Erziehung ende mit dem Wissen von Wörtern. Die wahren und großen Wissenschaften jedoch, insbesondere die Naturgeschichte, machen die Menschen im Verhältniß zur Größe ihrer Beobachtungsgabe und richtigen Wahrnehmung der Unendlichkeit des Unerforschbaren feinfühlig und bescheiden. . . . . Die Hauptgefahr bilden die Wissenschaften der Wortkrämerei und Methoden; und gerade in diesen Wissenschaften wurde die ganze Energie der Menschen während der Renaissancezeit verbraucht. Man entdeckte, daß die Welt während eines Jahrtausends auf ungrammatikalische Weise gelebt hatte; und man ging sofort ans Werk, das Ziel der Menschheit zu einem grammati-

kalischen zu machen. Und es kam künftig nicht darauf an, was man sagte oder was man schuf, wenn es nur mit Gelehrsamkeit gesagt und nach einem System geschaffen wurde. Trug in ciceronischem Sprachgewand hatte keine Gegner, Wahrheit in volksthümlicher Mundart keine Zuhörer. Eine römische Phrase ward weit höher geschätzt als irgend eine Zahl gothischer Thatsachen. Die Wissenschaften hörten plötzlich auf, irgend etwas anderes, als verschiedene Arten Grammatik zu sein: die Grammatik der Sprache; die Grammatik der Logik; die Grammatik der Ethik; die Grammatik der Kunst; und man glaubte, die höchste und göttlichste Aufgabe der Rede, des Geistes, der Erfindungsgabe der menschlichen Rasse gipfelten in der Syntax und der Syllogistik; in der Perspektive und den fünf Säulenordnungen.

Solches Wissen konnte nur Stolz zeugen; und ich habe deßhalb das hauptsächlichste geistige Element der Renaissance-Schulen den Stolz auf die Wissenschaft genannt. Hätten sie eine des Namens würdige Wissenschaft besessen, so hätten sie sie lieben können; aber auf das Wissen, das sie thatsächlich hatten, konnten sie nur stolz sein. Es enthielt nichts, was geeignet war, Liebe zu entzünden. Freilich ist die Anatomie, welche damals ein Gegenstand genauer Beobachtung wurde, eine wirkliche Wissenschaft, aber nicht so anziehend, um die Sympathien für sich zu gewinnen;

und sie wurde, wie ihre geringeren Schwestern, bloß ein Grund zum Stolze; und das eine Hauptziel der Künstler der Renaissance war, in allen Arbeiten Wissen zu zeigen. Es gab natürlich edle Ausnahmen; doch gehörten sie zumeist den frühesten Perioden der Renaissance an, als deren Lehre noch nicht ihre volle Wirkung gethan hatte. Raphael, Leonardo und Michel Angelo waren noch in der alten Schule aufgebracht; sie alle hatten Meister, welche die wahren Ziele der Kunst kannten und sie erreicht hatten; Meister, nahezu so groß wie sie selber, aber noch vom alten religiösen und ernsten Geiste durchdrungen, den sie auf ihre Jünger übertrugen, und da diese zugleich reichlich aus den Quellen der zeitgenössischen Wissenschaften tranken, wurden sie die Wunder der Welt. Dann glaubte die dumm staunende Menge, daß die Größe dieser Meister aus ihrem neuen Wissen herrühre, statt aus jener alten, religiösen Wurzel; bei ihr zu verharren, war Leben; von ihr sich zu trennen, Selbstvernichtung. Und von jenen Tagen an bis heute versucht man Michel Angelos und Leonardos hervorzubringen, indem man die trockenen Wissenschaften lehrt, und man wundert sich und trauert darüber, daß keine Michel Angelos mehr kommen wollen. Man sieht nicht, daß jene großen Väter nur deßhalb, weil sie im Felsen aller Zeiten wurzelten, solche Nahrung empfangen haben konnten; und daß unsere

heutige Lehrweise nichts weiter ist als das emsige Begießen von Bäumen, deren Stämme durchgeschnitten sind. Ja, ich habe sogar zuviel zugegeben, indem ich sagte, daß jene großen Männer reine Nahrung aus den Wissenschaften empfangen konnten; denn es ist meine innige Ueberzeugung, und ich weiß, daß viele, welche Raphael wahrhaft lieben, sie theilen, daß er am besten malte, als er am wenigsten wußte. Michel Angelo ward immer wieder zu einer eitlen und widerlichen Schaustellung seiner anatomischen Kenntnisse verlockt, was zur Folge hatte, daß seine höheren Anlagen noch heute nicht von den meisten Menschen erkannt werden; und Leonardo vergeudete seine Lebenstage mit rein technischen Arbeiten, so daß es kaum ein Gemälde giebt, welches seinen Namen trägt. Aber was alle diejenigen betrifft, welche nachher kamen, so unterliegt es keinem Zweifel, daß ihre Wissenschaft ihnen allen zum höchsten Schaden gereichte; sie diente bloß dazu, gleichsam ihre Herzen von den Zielen der Kunst und der Macht der Natur abzulenken, und die Leinwand und den Marmor zu nichts weiter als zum Vorwand zu nehmen, daran man seine winzige Geschicklichkeit und sein nutzloses Wissen zur Schau stellen könnte. Es ist manchmal unterhaltend zu beobachten, auf welche naive und kindliche Weise diese Eitelkeit zu Tage tritt. Z. B., als die Perspektive zuerst aufkam, hielt man sie für eine ge-

waltige Entdeckung und die großen Männer dieses Faches waren so stolz darauf, zu wissen, das die Linien in dem Maße, als sie sich entfernen, zusammenstreben, als hätte man all die Weisheit Salomo's in einen Horizontpunkt zusammengedrängt. Und demgemäß wurde es nahezu für alle Welt unmöglich, eine Geburt Christi zu malen, ohne den Stall und die Krippe in eine korinthische Säulenreihe zu verwandeln, um mit seinen perspektivischen Kenntnissen zu prahlen, und die Hälfte der besten damaligen Architektur, statt daß sie wie früher mit historischer Skulptur verziert worden wäre, wurde mit Basreliefs von kleineren, perspektivisch geregelten Gängen und Gallerien ausgestattet.

Jetzt, wo es möglich ist, einen Schuljungen die Perspektive in einer Woche zu lehren, können wir über diese Eitelkeit lächeln. Aber es ist eine Thatsache, daß aller Stolz auf unser Wissen, wie immer es sein mag und in welchem Maaße es auch vorhanden sei, genau so lächerlich ist. Freilich giebt es nichts, worauf der Mensch ein Recht hat, stolz zu sein, am allerwenigsten nun gar auf das Wissen; es sei denn, er sei stolz auf den unendlich kleinen, von ihm etwa selber entdeckten Theil desselben: denn was berechtigt uns, stolzer auf ein Stück Wissen zu sein, das wir von einem Anderen empfangen haben, als auf ein Stück Geld? Bettler sollten nie stolz sein,

welcher Art das Almosen auch sei, das ihnen gegeben wird. Wissen ist wie eine gangbare Münze. Ein Mensch mag mit Recht auf ihren Besitz stolz sein, wenn er für das Gold, das sie enthält, gearbeitet, wenn er sie geprüft und geprägt hat, so daß alle Menschen sie als echt annehmen können; oder wenn er die bereits erprobte Münze rechtmäßig erworben hat; aber wenn er nichts von alle dem gethan, sondern ein Vorübergehender sie ihm ins Gesicht geworfen hat: welchen Grund hat er, stolz darauf zu sein? Und hätte er durch diese Bettelei einen Reichthum wie Crösus angehäuft, wäre er deßhalb eher berechtigt, stolz darauf zu sein, als etwa derjenige, der seinen Schatz, wie klein er auch sein mag, selber erarbeitet hat? Und wenn unendlich viele Menschen mir unendlich viele Dinge sagen, ihre reiche Wissensfülle auf mich häufen, habe ich deßhalb einen Grund, das Gefühl des Stolzes zu hegen gegenüber dem Haufen? . . . Und werden nicht alle Kenntnisse, mit denen wir uns heutzutage brüsten, auf diese unehrbare Weise über uns geschüttet; erarbeitet, bewiesen von andern Menschen, und dann uns aufgedrungen, selbst gegen unsern Willen, und uns in der Jugend eingehämmert, noch bevor wir den Verstand haben zu wissen, ob es gut sei oder nicht? Man werde sich doch endlich klar über den Unterschied zwischen Wissen und Denken! Das nenne ich einen edlen Grund, auf ein Besitzthum

stolz zu sein! Sicherlich, es giebt im Geiste eines Menschen keine Habe, deren er sich freuen dürfte, außer derjenigen, welche er selber ausgegraben und gestaltet hat. Derjenige, der sich selber auf öder Haide eine Hütte gebaut, sein Bett, seinen Tisch und Stuhl aus dem Holz des nahen Waldes gezimmert hat, darf stolz auf die Ausstattung seines engen Zimmers sein, so sicher, als es ihm Freude gewährt. Derjenige jedoch, der sich von anderen einen Palast bauen, ausschmücken und ausstatten läßt, mag viele Vortheile vor jenem haben, aber er hat keine Ursache auf seines Tapezierers Geschicklichkeit stolz zu sein; und zehn gegen eins, ihm flößt sein Lager aus Elfenbein nicht halb so viele Freude ein, als jenem sein Lager aus Fichtenholz. Uebrigens zeigt sich an der Achtung, welches wir demjenigen Wissen zollen, dessen Werth zu schätzen wir wirklich fähig sind, wie sehr wir dies fühlen. Wenn wir es uns eben angeeignet haben, und es noch neu für uns ist, haben wir kein Urtheil darüber; aber wenn es ein anderer mit uns theilt, und wir lange damit vertraut sind, wie schätzen wir es dann ab? Man beachte, wie wir einen Schuljungen betrachten, der eben frisch von der Schulbank kommt. Kramt er sein bischen neu erworbenes Wissen aus und thut sich darauf etwas zugute, wie bald bringen wir ihn durch Verachtung zum Schweigen! Nicht aber, wenn dieser zu empfinden und zu sehen anfängt. Durch die Be-

strebungen seiner Seele und durch die Kraft seines Blicks und seiner Gedanken sondert er sich von uns ab und mag größer sein als wir. Wir sind sofort bereit, ihm Gehör zu schenken. Das hast du gesehen? das hast du gefühlt? du bist zwar ein Kind, aber laß hören.

Man bedenke, daß jedes Menschengeschlecht in derselben Beziehung zu seinen Nachkommen steht. Es steht mit ihm, wie mit dem Schuljungen: das Wissen, auf welches es am stolzesten ist, wird wie das Alphabet sein für diejenigen, welche folgen. Es thut besser, kein Aufhebens von seinem Wissen zu machen; die Zeit wird kommen, wo das Beste dieser Art Anlaß zum Gelächter geben wird. Arme Thoren! war das alles, was ihr wußtet? und darauf ward ihr stolz! Was wir jedoch sehen und empfinden, darüber wird man nie spotten. Alle Menschen werden uns dankbar sein, ihnen das zu sagen. „Wirklich!" wird man sagen, „sie haben zu ihrer Zeit dies empfunden, dies gesehen." Wollte Gott, wir wären wie sie, ehe wir heimgehen, wo kein Sehen mehr ist, noch Denken.

Dieser unglückselige und kindliche Stolz war das hauptsächlichste Element im Geiste der Renaissance, und das allein würde genügt haben, ihren schnellen Verfall herbeizuführen; aber sie war von noch einer andern Art Stolz besessen, den wir oben den Stolz auf vornehmes Wesen genannt haben, und den wir nunmehr prüfen wollen.

II.

Stolz auf vornehmes Wesen.

Aus der reichsten gothischen, aus der massivsten normannischen Architektur spricht nicht so sehr das Gefühl der Selbsterhebung, als aus den einfachen und mageren Linien der Renaissance.

Und wenn wir ein wenig darüber nachdenken, so merken wir bald, daß in diesen mageren Linien fürwahr ein Ausdruck aristokratischen Wesens in seiner schlimmsten Form liegt: Kälte, Vollkommenheit der Zucht, Gefühllosigkeit, Mangel an Sympathie mit den niedrigeren Menschen, eine ungeschminkte, hoffnungslose, hoffärtige Selbstgefälligkeit. Alle diese charakteristischen Merkmale sind in der Architektur der Renaissance eingeschrieben, so klar, als wären sie mit Worten eingemeißelt. Denn, wohlgemerkt, alle anderen Architekturen haben etwas an sich, dessen sich die gewöhnlichen Menschen erfreuen können, gewisse Zugeständnisse an die einfachen Geschmacksregungen der Menschen, Brod für die darbende Menge. Seltsame Phantasiegebilde, reiche Verzierung, glänzende Farbe, etwas was für Menschen von schlichtem Geiste und Gemüthe Sympathie hegt; und alles dies tritt in der Gothik so ungeschminkt zu Tage, daß man sieht, wie wenig dem Werkmann daran liegt, seine eigene

Unwissenheit zu verrathen, wenn er andern Freude bereiten konnte. Aber die Renaissance ist geradezu das Gegentheil von allem dem. Sie ist streng, kalt, unmenschlich, unfähig sich zu begeistern, sich herabzulassen oder auf einen Augenblick nachzugeben. Welchen Vorzug sie auch haben mag: es ist ein verfeinerter, hochgebildeter und geschulter Geschmack; eine Art, die, wie der Architekt sehr wohl weiß, keinem gewöhnlichen Geist gefallen kann. Er verkündet es laut: „Ihr könnt für meine Arbeit kein Gefühl haben, wenn Ihr nicht Vitrivius studirt. Ich gebe Euch keine bunte Farbe, kein freundliches Bildwerk, nichts, um Euch zu beglücken; denn ich bin ein gelehrter Mann. Aller Genuß, den Euch eine Arbeit von mir bereiten kann, liegt in ihrer stolzen Abkunft, ihrem strengen Formalismus, ihrer sauberen Ausführung, ihrer kalten Ruhe. Ich schaffe nicht für den gewöhnlichen Mann, sondern nur für die Akademie und den Hof.“

Und die Welt empfand dies instinktiv und sofort heraus. In der nie dagewesenen, peinlichen Genauigkeit und Gesetzmäßigkeit der klassischen Formen nahm man etwas wahr, was sich besonders dazu eignete, um auf eine zum Entzücken von Fürsten auffällige Weise Standeshoheit auszuprägen. Die gothische Architektur paßte für Gottesverehrung, aber die der Renaissance für Menschenverehrung. Die Gothik war der Genosse aller Herzen, war allumfassend wie die Natur: sie

konnte einen Tempel für das Gebet der Völker errichten oder zum Häuschen eines Armen zusammenschrumpfen. Aber hier war eine Architektur ohne Nachgiebigkeit, ohne Milde. Die stolzen Fürsten und Herren freuten sich ihrer. Sie war in jeder Einzelheit voller Hohn gegen die Armen. Sie duldete kein dem Armen erreichbares Baumaterial, keine Ueberdachung aus Stroh, Schindeln und schwarzen Eichbalken; keine Mauern aus rohen Steinen oder Backsteinen; keine Fenster-Oeffnungen, wo sie nöthig waren; keine Erker, wo der Raum wie an den Straßenecken vorhanden war. Sie verlangte behauene Steine; ihre eigenen Fenster und ihre eigenen Thüren, ihre eigenen Treppen, ihre eigenen Säulen in vornehmer Reihenfolge und standeshoheitlicher Größe; sie verlangte ihre eigenen Säulenreihen; ihre eigenen Vorhallen und Gärten, als ob die ganze Erde ihr zu Gebot stehen müßte. Und die rohgezimmerten Hütten des Bergbewohners und die malerische Straße des arbeitsamen Bürgers sollen nunmehr als niedrigere Gattungen vor ihr weichen und von ihr verdrängt werden.

Auch ist hinzuzufügen, daß sie eben so sehr dem Luxus fröhnte als dem Stolze. Nicht einem Luxus für das Auge; er ist ein heiliger Luxus: die Natur dient ihm mit ihren bunten Wiesen, ihren gestaltenreichen Wäldern, ihren farbenprächtigen Himmelswolken; der gothische Baumeister diente ihm mit seinem verschlungenen

Maßwerk, mit dem feingemeißelten Laubwerk und den glitzernden Fenstern. Die tote Renaissance beschränkte sich auf das Irdische, wies alles ab, was warm und himmlisch war, beschränkte sich auf ihren Stolz; wies alles ab, was schlicht und innig war, beschränkte sich auf ihre vornehme Standesherrlichkeit; wies alles ab, was aus dem Herzen quoll, ehrfurchtsvoll und lebensfroh war. Hingegen gab sie sich dem Luxus des Körpers hin; schuf die terrassenförmigen, duftigen Gärten mit ihren Grotten, Springbrunnen und schläfrigen Schattengängen; schuf die geräumigen Hallen und langgezogenen Säulenreihen gegen die Sommerhitze, die festgeschlossenen Fenster und vollendeten Einrichtungen und Hausgeräthschaften, um die Kälte abzuwehren, sowie die weichen Bilder auf Wand und Decke, übervoll der letzten Ueppigkeiten des Heidenthums; dies alles verstand und besaß die Renaissance vollauf, und dies besitzt sie noch. Dies ist die Art Haus-Architektur, worauf wir bis auf den heutigen Tag als einen unendlich ruhmwürdigen Fortschritt stolz sind gegenüber den rohen Sitten unserer Ahnen . . . Und in dem Maße, als diese höfisch vornehme Sinnlichkeit den wahren Adel derjenigen erniedrigte, welche Geburt oder Glück über ihre Mitmenschen erhob, wuchs in ihnen der Begriff der eigenen Würde wie gleichzeitig die Aufdringlichkeit und Unfreundlichkeit seines Ausdrucks, der sich überdies nährte

von einer dick aufgetragenen Schmeichelei . . . Niemals, unter keiner Art von Sklaverei, unter keiner feudalen Herrschaft, gab es eine solche Verläugnung der menschlichen Seelenhoheit und der brüderlichen Güte, welche der Mensch dem Menschen schuldet, wie in den aristokratischen Thorheiten der Renaissance.

III.

Stolz auf das System.

Wie es kam, daß der Stolz des fünfzehnten Jahrhunderts die Quellen des Wissens vergiftete und die Majestät des Staates verringerte, während er den äußeren Prunk und Tand desselben vermehrte, hat man im Allgemeinen wenig beachtet. Aber der Leser dürfte sich hinlänglich von der seltsamen Neigung zu formalisiren und systematisiren überzeugt haben, der man sich unter dem Namen der Philosophie hingab, und welche den Geist der Schulgelehrten der Renaissance verkrüppelte. Die Grammatik wurde, wie oben bemerkt, die erste aller Wissenschaften; und das erste Ziel der Philosophen war es, was immer auch der zu behandelnde Gegenstand sein mochte, seine Prinzipien einem Kodex von Gesetzen zu unterwerfen; und in dessen Beobachtung bei der Arbeit bestand hinterher das Verdienst des Redners, Denkers oder des Gestalters, so daß der ganze Geist der Welt mit

dem ausschließlichen Studium der Beschränkungen beschäftigt war. Man vernahm von Meer zu Meer das Getöse einer Kettenschmiede. Die Doktoren aller Künste und Wissenschaften gingen täglich an die Arbeit, neue Arten Käfige und Fesseln zu erfinden, sie selber trugen statt Doktorenmäntel Panzerhemden, die weniger den Zweck hatten, die Waffe des Gegners abzuhalten, als den freien Gang des Trägers zu hemmen; und alle Handlungen, Gedanken und Arbeiten der Menschheit — Dichtung, Malerei, Architektur und Philosophie — wurden zu einer Art Kettentanz entwürdigt.

Nun bin ich sicher, daß kein Leser, der meine Schriften kennt, mich für geneigt halten wird, die Wichtigkeit der Gesetze zu unterschätzen oder deren Autorität zu bestreiten. Es drängte mich immer wieder darauf hinzuweisen, weil es gegenüber der gewaltigen Menge, welche jetzt den Fortschritt der Zivilisation stört oder hemmt, nicht oft genug und energisch genug wiederholt werden kann: das sind der Besserung unzugängliche Starrköpfe und Verächter der Zucht. Das Gesetz jedoch, soweit es in Form und System gebracht werden kann und nicht in den Herzen eingeschrieben ist, wie es durch Hingebung an Gott in den Herzen der großen Priesterschaft lebt, welche sich dienstbereit um den Thron des ewigen Gesetzgebers schart: dieses niedrige und in Formeln ausdrück-

bare Gesetz, sage ich, hat zwei Ziele. Es sucht die Fehltritte darzulegen und zu zügeln, oder der Einfalt beizustehen und sie zu lenken . . . Aber sofern die Menschen edel und vernünftig werden und sich über den Kindheitszustand erheben, entbinden sie sich von dem geschriebenen Gesetz und erlangen jene vollkommene Freiheit, welche in der vollen und freudigen Uebereinstimmung mit einem höheren ungeschriebenen Gesetz besteht: einem Gesetz so allumfassend, so alldurchdringend, so alldurchleuchtend, daß nur das Herz es befolgen kann . . . Und es ist ein Leichtes zu wissen, welchem von beiden Gesetzen wir gehorchen; das, welches wir über seinen Bereich ausdehnend aus Stolz beobachten, ist allezeit ein Gesetz des Buchstabens; aber dasjenige, welches wir lieben und aus Demuth befolgen, ist das Gesetz des Geistes: und der Buchstabe tödtet und der Geist belebt.

Hinsichtlich der Anwendung dieses allgemeinen Grundsatzes auf unser gegenwärtiges Thema ist zu beachten, daß jedes geschriebene und feststellbare Gesetz in Bezug auf Kunst für Kinder und Unwissende ist; daß es in den ersten Stadien des Unterrichtes möglich ist zu sagen, daß dieses oder jenes gethan werden müsse, und daß die Gesetze der Farben und des Schattens gelehrt werden mögen, wie die jungen Musikschüler die der Harmonie lernen. In dem Augenblick jedoch, wo ein Mensch irgendwie verdient,

Künstler genannt zu werden, sind alle lehrbaren Gesetze etwas Selbstverständliches für ihn geworden, und wenn er künftighin irgendwie mit denselben prahlt und vorgibt, daß sie sein Leben und seine Arbeit bestimmen, so ist es ein sicherer Beweis, daß er nur Kümmel spaltet und weder von wahrer Kunst noch von Religion durchdrungen ist. Denn der echte Künstler ist beseelt von jener Begeisterung, welche über jedem Gesetze steht, oder die vielmehr unaufhörlich zu so vollkommen befreiendem Gehorsam unter jenes höchste Gesetz führt, welches keinesfalls von Lineal und Richtscheit wiedergegeben werden kann. Es sind in einem Hammerschlag oder Pinselstrich eines großen Künstlers mehr Gesetze wahrnehmbar, als in einem dicken Buche niedergeschrieben werden können. Seine Wissenschaft ist eine durchaus inwendige und nicht mittheilbare; eine ihm von seinem Schöpfer unmittelbar gelehrte, auf keine Weise nachzuahmende oder übertragbare Wissenschaft. Auch kann kein geschriebenes Gesetz oder eines, das sich streng einhalten läßt, uns zu großen Leistungen befähigen . . . Wo immer wir deßhalb sehen, daß man dem Systematischen und Formelhaften allzu viel Aufmerksamkeit schenkt und es für mehr hält als ein Hilfsmittel für Anfänger: dort hat man, dessen dürfen wir sicher sein, von edler Kunst keinen Begriff; und noch viel weniger besitzt man sie. So stand es mit jedem gewöhnlichen und

öffentlichen Geiste des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts. Die großen Männer durchbrachen freilich den Dornenzaun, so daß wir trotz der Regeln des Dramas Shakspere, und trotz der Regeln der Kunst Tintoretto haben. Beide spotten bis auf den heutigen Tag der gemeinen Gelehrsamkeit und der trübseligen Gewöhnungen der großen Masse.

Es war jedoch in der Architektur anders; denn sie war die Kunst der großen Masse und von allen ihren Irrthümern befallen. Die großen Männer, welche in ihr auftraten, wie Michel Angelo, verkörperten ihre tiefsten Gedanken größtentheils in der Skulptur und benützten die Architektur bloß als deren äußere Hülle. So konnten die Einfaltspinsel und Sophisten sich an ihr gütlich thun; und der Leser kann sich von den Nichtigkeiten und Plattheiten der Schriftsteller keinen Begriff machen, welche mit Hilfe des Vitrivius die „fünf Bau-Ordnungen" wieder herstellten, die Verhältnisse einer jeden von ihnen bestimmten und die verschiedenen Rezepte für Erhabenheit und Schönheit gaben, welche zwar bis auf den heutigen Tag befolgt worden sind, jedoch, wie mich dünkt, heutzutage, in diesem Zeitalter vollkommenen Maschinenthums, noch viel mehr befolgt werden dürften. Wenn es thatsächlich nur fünf Arten Säulen und Architrave giebt und eine jede ihr bestimmtes Verhältniß hat, so müßte es sicherlich mit ein bischen

Scharfsinn möglich sein, eine Steinschneide=Maschine herzustellen, welche je nach der Größe derjenigen von den fünf Bauordnungen, die gerade bestellt wird, irgend eine Anzahl Pfeiler und Friese nach den vollkommensten griechischen Vorlagen herstellt; ein Lehrsatz des Vitrivius könnte schließlich so vereinfacht werden, daß irgend ein Maurer sie in ihren richtigen Entfernungen aufstellen und man unserer Architekten ganz und gar entrathen könnte.

IV.

Unglaube.

Der Glaube des Christenthums war bereits geschwächt und zerspalten, als man sich dem Studium der heidnischen Schriftsteller hingab, und die dadurch erzeugte Wirkung war deßhalb zehnmal größer, als man zu irgend einer anderen Zeit hätte befürchten können. Die unmittelbare Folge davon war, wie bereits oben gesagt, die Aufmerksamkeit aller Menschen auf Worte statt auf Dinge zu lenken; denn man hatte entdeckt, daß die Sprache des Mittelalters verderbt worden war, und jedem Gelehrten schwebt nun als Hauptziel vor, seinen Stil zu reinigen. Zu diesem Studium der Worte kam noch dasjenige der Formen hinzu, und beide Dinge erachtete man als von größter Bedeutung. Der halbe Geist der Zeit ging gleich=

sam im Studium der gemeinen Wissenschaften: der Grammatik, der Logik, der Rhetorik auf, höhere Gedanken und edle Gemüthsanregungen nothwendigerweise untergrabend. Das Studium dieser Wissenschaften machte die Menschen seicht und im allgemeinen unehrlich, und war von einer seltsam verhängnißvollen Wirkung in Bezug auf die Religion ... Die Menschen opferten freilich nicht öffentlich dem Jupiter, bauten auch der Diana keine silbernen Schreine; doch wurden die heidnischen Ideen in ihnen lebenskräftig und begleiteten sie allezeit. Es kam hinsichtlich der Macht der wahren Religion ganz und gar nicht darauf an, ob man an das heidnische Bild glaubte, so lange es die Gedanken gänzlich beschäftigte. Der Gelehrte des 16. Jahrhunderts, wenn er den Blitz von Osten nach Westen zucken sah, dachte sofort an Jupiter, nicht an das Kommen des Menschensohnes; dachte, wenn er den Mond in seinem hellen Glanze wandeln sah, an Diana, nicht an den Thron, der immerdar gleichwie ein Zeuge am Himmel erhalten bleiben soll; und wiewohl sein Herz sich nur heimlich bereden ließ, verleugnete er dennoch den Gott dort droben.

Und, fürwahr, dieser doppelte Glaube: das Christenthum, zu dem man sich bekannte, und das Heidenthum, das man liebte, war schlimmer als das Heidenthum selber, insofern er wirklichen und werkthätigen

Glauben ganz und gar nicht zuließ. Es würde besser gewesen sein, ohne weiteres Diana und Jupiter angebetet zu haben, als durch das ganze Leben gegangen zu sein, um sich schließlich zu dem einen Gott zu bekennen, sich einen anderen vorzustellen und keinen zu fürchten. Tausendmal besser, ein Heide gewesen „und am Busen eines toten Glaubens aufgesäugt worden zu sein", als am großen Meer der Ewigkeit zu stehen, keinen Gott auf seinen Wellen wandeln noch eine himmlische Welt über dem Himmel thronen zu sehen.

Dies verhängnißvolle Ergebniß der Begeisterung für klassische Litteratur wurde durch die Mißleitung der Kunstanlagen beschleunigt und erhöht. Der Einbildungskraft der Zeit wurde thatsächlich die Aufgabe gestellt, diese Gegenstände des heidnischen Glaubens zu verwirklichen; und alle erhabensten Anlagen des Menschen, die bis zu dieser Periode sich im Dienste des Glaubens bethätigt hatten, wurden nun dem Dienste der eitlen Phantasie zugewendet.

Die Erfindungsgabe, die früher geheiligt und gestärkt worden war, indem sie ihre Arbeit unter dem Gebote einer festen Absicht und auf dem Boden eines sicheren Glaubens verrichtet hatte: ihr legte nun die Leidenschaft Zügel um den Nacken und zog ihr den Boden der Thatsachen unter den Füßen fort. Die Einbildungskraft, welche den Menschen früher geholfen, die Wahrheit zu erfassen, verlockte sie nun

eine Lüge zu glauben. Die Fähigkeiten rieben sich an ihrem eigenen Verrathe auf. . . . .

Indessen die Einbildungskraft, weil kein Glaube sie stärkte, von Tag zu Tag träger und träger wurde, nahm die technische Fertigkeit des Künstlers unaufhörlich zu. Als diese einen gewissen Höhepunkt erreicht hatte, galt sie als die Hauptsache im Gemälde, sein Stoff als ein Thema zu ihrer Veranschaulichung. Man vergegenwärtigte sich den Unterschied: in früherer Zeit benutzte man sein Malertalent, um die Ideale des Glaubens zu veranschaulichen; in späteren Zeiten benutzte man die Ideale des Glaubens, um sein Malertalent zu zeigen. Der Unterschied ist gewaltig, so unberechenbar wie unversöhnbar. Je größer die Technik des Künstlers war, um so weniger Aufmerksamkeit schenkte man dem Stoffe, den er behandelte. Die Herzen der Menschen erhärteten sich, je feinfühliger ihre Finger wurden; bis sie einen Punkt erreichten, wo man mit absoluter Gleichgültigkeit heilige, profane oder sinnliche Stoffe behandelte, nur um Farbe und Technik zu entfalten.

Nun würde dieses ganze Uebel blos die nothwendige und natürliche Wirkung gewesen sein, welche die Begeisterung für das Klassische und die Freude an dem Wissen des Künstlers auf das tugendhafte Gemüth ausübt. Es vollzog sich jedoch dieser Vorgang in einer vom Luxus verweichlichten Geistesver-

fassung, welche durch ihre gemeinsten Instinkte gleichzeitig dazu verlockt wurde, alle religiösen Grundsätze zu vergessen oder zu verläugnen. Der Glaube, vom Genius des Heidenthums untergraben, wurde von den Missethaten der Christen gestürzt, und der Ruin, vom Gelehrtenthum herbeigeführt, wurde von der Genußsucht vollendet. Die Charaktere der heidnischen Gottheiten waren ebenso sehr den Sitten der Zeit angemessen, als ihre Formen dem Geschmack der letzteren entsprachen, und das Heidenthum wurde in der That wiederum die Religion Europas. Es wurde leicht genommen, wenn ein Mensch sich täglich Lügenhaftigkeit, Schwelgerei oder Gotteslästerung zu Schulden kommen ließ, wenn er nur richtig und schnell lateinische Verse schrieb. . . . .

Vom Stolz zum Unglauben, vom Unglauben zur gewissenlosen und unersättlichen Jagd nach Genuß und von ihr zur unheilbaren Versumpfung waren die Uebergänge, die sich schneller vollzogen, als die des versinkenden Sterns. Der Bau der großen Paläste der hochmüthigsten Edeln Venedig's wurde durch den Wirbelwind selbstverschuldeter Armuth unterbrochen, ehe sie sich einigermaßen über ihre Fundamente erhoben hatten; und das wilde Gras wogte auf den unfertigen, mächtigen Säulenschäften, von der Fluth umspült, wo die Macht des gottlosen Volkes zuerst das „Bis hierher sollst du kommen" hörte. Und die Ver-

jüngung, an die sie so leichtsinnig geglaubt hatten, die Wiedergeburt und die Morgenröthe aller Kunst, alles Wissens und aller Zuversicht — wurde für sie wie jenes Dämmerlicht, welches Ezekiel auf den Hügeln Israels sah: „Siehe, der Tag, siehe er kommt, das Schicksal dämmert; die Ruthe blühet, der Uebermuth knospet, die Gewaltthat erwächst zur Ruthe über die Gottlosen, daß nichts von ihnen, noch von ihrem Volk, noch von ihrem Haufen Trost haben wird. Es kommt die Zeit, trifft ein der Tag! Der Käufer freue sich nicht, und der Verkäufer traure nicht; denn der Zorn kommt gen ihre ganze Menge!“

Das Groteske der Gothik und der Renaissance.

Alle Naturereignisse, die Unheil anrichten können, die furchtbarsten wie die mildesten, vom Erdbeben bis herab zum sommerlichen Gewitterregen: alle sind von gewissen Drohungen begleitet, welche die Gemüther von tausendmal mehr Menschen erschrecken, als der richtende Groll der Himmelsmächte kann leiden machen. Außer dem Furchtbaren dieser unmittelbar gefährlichen Naturereignisse haftet an vielen Erscheinungen der uns umgebenden sichtbaren Welt ein verborgenes etwas, was insgeheim Schauder erregt und dazu angethan ist, uns oftmals, selbst in Zeiten der Ruhe und des Friedens, mit ernsthaften Gedanken zu erfüllen. Mir fehlt das Verständniß für jene gefährlichste, weit anziehendste Form des modernen Unglaubens,

die zwar die Güte der Gottheit über alles erhebt, sie aber zu einer leichtsinnigen Spenderin unendlicher Gnade und einer blinden Vergelterin der Missethaten erniedrigt, dies aber begründet mit dem Hinweis auf die mannigfache Offenbarung göttlicher Güte im Weltall. Solche Güte ist fürwahr allüberall und allezeit sichtbar, doch nicht nur sie allein. Groll und Drohung sind stets mit der Liebe untermischt, und es giebt sich in den entlegensten Einöden der Natur aus tausend Flüsterzungen der Bestand einer Hölle so klar kund wie der des Himmels. Wir thun gut daran, dankerfüllt auf die aufgehende Blume, auf den fallenden Thau, auf die grünen, sonnigen Gefilde zu blicken; doch der vom Blitz getroffene Stamm, der kahle Fels, das Heulen des scharfen Windes, das Donnern des schwarzschäumenden, gefährlichen und unbarmherzigen Bergstromes, die still ernste Einsamkeit des Marschlandes und des Meeres, das Abwelken und das mähliche Dunkeln der Schönheit und der Verfall aller Stärke zu Staub — sprechen nicht auch sie zu uns? . .

Der gesundeste Gemüthzustand, in welchen der Mensch versetzt werden kann, ist der, welcher ihn empfindungsfähig macht für die höchste Liebe und die höchste Ehrfurcht einflößende Scheu; und selbst unsere Mußestunden prägen uns diese Lehre ein; denn die Anregungen, welche richtig geartete Gemüther des bloßen Genusses halber mit größter Begierde auf=

suchen, sind die, welche aus dem Anblick der Schönheit oder des Furchtbaren hervorgehen. Wir dürsten nach beiden, und je nach dem Adel unseres Gemüthes gelüstet es uns, sie in edlen oder niedrigeren Formen ausgeprägt zu sehen. So giebt es eine Schönheit und neben ihr, gleichen Ranges, eine Furchtbarkeit oder Erhabenheit, aus der die höchste Kunst ihre Stoffe schöpft; so auch giebt es eine ornamentale Schönheit und neben ihr, gleichen Ranges, eine niedrigere Schreckhaftigkeit, aus der die groteske Kunst ihre Stoffe schöpft. Und der Gemüthszustand, aus dem die schreckhafte Form des Grotesken sich entwickelt, ist der, welcher in regelloser Weise bei gewissen Bedingungen des Furchtbaren verweilt, ohne sich zur Zeit vollständig in dasselbe zu vertiefen.

Die eigentlichen Dinge, welche menschliche Furcht erregen, sind nun zweifacher Art: diejenigen, welche den Tod bewerkstelligen, und diejenigen, welche Sündhaftiges an sich haben. Es giebt davon viele Klassen, größer oder geringer an Macht und Laster; abwärts von den bösen Engeln bis herab zu ihrem Sinnbild, der Schlange; und diese, wiewohl niedrigen und verächtlichen Ranges, scheint das Tödliche und Sündhafte in der sichtbar klarsten und verständlichsten Form zu vereinigen; denn es giebt sonst Nichts, was dem Anschein nach so geringe Kraft hat und im Haushalt der Natur einen so unwichtigen Platz einnimmt, was

aber dennoch so tödlich und tückisch ist wie sie. Diese beiden Arten Dinge fesseln demnach den Geist und regen zu jener Stimmung an, welche das schreckhaft Groteske schafft; und man wird finden, daß sein Stoff stets einen gewissen Ausdruck des Lasters und der Gefahr vereinigt, mit den Augen eines merkwürdigen Temperamentes betrachtet: a) mit vorbedachter oder unfreiwilliger Theilnahmlosigkeit; manchmal b) mit Spott; manchmal c) mit erkrankter und unbeherrschter Einbildungskraft.

a) Mit vorbedachter oder unfreiwilliger Theilnahmlosigkeit.

Wir haben aber gesehen, daß das Groteske in der untergeordneten oder ornamentalen Kunst zumeist von rohen und in gewissem Grade ungebildeten Menschen in ihren Mußestunden geschaffen worden ist. Es ist unmöglich, während dieser Zeit und in einer so untergeordneten Arbeit auf die Gefühle, die ein erhabener oder schreckenerregender Stoff weckt, mit tiefsinnigem Ernste einzugehen. Der Mensch muthet nicht in matten Mußestunden seiner ganzen Seele zu, die Mittel zu ersinnen, eine wichtige Wahrheit darzustellen, noch dürfte er, wenn er sie ersonnen hat, die Veranschaulichung einem Balkenvorsprung anvertrauen. Und dennoch möchte er selbst in solchen Stunden und bei aller Gewöhnlichkeit solcher Arbeit der ernsteren Seite seines Selbsts, der heiligen Furcht und der Liebe,

die ihn beseelt, Ausdruck verleihen. Je edler der Mensch, desto unmöglicher wird es für ihn sein, seine Gedanken auf das Liebliche und zwar auf das schlicht-bescheidene desselben zu beschränken. Wenn seine Fähigkeiten und seine Zeit unbeschränkt wären und er wie Fra Angeliko die Seraphine malen könnte, so dürfte ihn diese Art Schönheit, indem er den Himmel auf die Erde bringt, befriedigen. Aber seine Lebensbedingungen, seine harte Lebensarbeit, sein unzulängliches Können, die Schlichtheit seines Gewerbes und die Saumseligkeit seines Herzens fesseln ihn an die Erde. Weltliche Arbeit ist es, die er schafft, und sie kann nicht ohne Furcht gethan werden. Und was immer Tiefes und Ewiges in ihm zum Bewußtsein gelangt ist und seinen Geist erregt mit dem Gefühl der Sünde und des Todes, die allgegenwärtig um ihn sind, das muß er, was auch kommen mag, in jener schwachen Arbeit und auf unzulängliche Weise ausdrücken. Er kann es unter allem Naturschönen nicht vergessen. Er sieht mehr als dieses um sich, er sieht Haß und Elend, Streit und Gefahr und das ganze Wirken des Drachens und seiner Helfer, und zwar mit einer zu tiefen Empfindung, um es jemals vergessen zu können. Und wiewohl er, zu seiner müßigen Arbeit zurückkehrend, sei es um die Buchstaben einer Handschrift zu vergolden, oder die Balken einer Kammer zu schnitzen, oder die Steine des Thurms zu

meißeln, nimmer seine ganze Geisteskraft dem Leid und der Gefahr zuwenden kann, so umschatten sie ihn hinfort doch immer. Und da unter seiner Hand die Farben sich mischen und nach seinem Willen die schönen Blätter und Blumen wachsen, steigen ihm zur Seite Schreckensbilder und Phantasien auf: greuliche Bestien, giftige Schlangen, Teufelsfratzen und namenlose Ungereimtheiten des gespenstigen Lebens, die aus den schönsten Dingen sich heben und wieder dahin verschwinden, woher sie kamen; wie Schmerz und Schrecken des Lebens von seinem Glücke sich abheben. Er hat diese Dinge gesehen; er bekämpft sie Tag für Tag; er kann nicht umhin, ihnen ihren Platz in seiner Arbeit zu geben, wiewohl zur Zeit in einem Zustand verhältnißmäßiger Theilnahmlosigkeit gegen sie ....

Die Gefühle, welche dem falschen oder unedeln Grotesken zu Grunde liegen, sind geradezu die entgegengesetzten hiervon. In dem wahren Grotesken ist ein Mensch von natürlich starker Empfindung zufällig oder mit Vorbedacht theilnahmslos; in der falschen Art des Grotesken zwingt sich ein natürlich unempfindsamer Mensch zu einer flüchtigen Aufregung. Die Furcht, welche der Eine zum Ausdruck bringt, bemächtigt sich seiner, ob er will oder nicht; das vom andern Veranschaulichte ist etwas von ihm Ersonnenes und vermittelst seiner Kunst sorgfältig Ausgearbeitetes. Und deßhalb auch, weil die Furcht des Einen wahr

empfunden ist und wahren Dingen entsprießt, tragen sie, wie phantastisch auch der Eindruck sein mag, das Gepräge der Wirklichkeit und wirken demgemäß. Es ist kein erkünsteltes Schreckensbild, dessen Urheber, nachdem er es schuf, nicht wußte, ob es Jemanden ängstigen wird oder nicht, sondern ein aus dem Leben gegriffenes Schrecknis; ein Gespenst, welches der Werkmann wahrhaftig gesehen hat, und welches, da es ihm Schrecken eingeflößt hat, auch uns Schrecken einflößen wird. Der andere Werkmann jedoch hat nie göttliche Furcht empfunden; er schauderte nie, da er den Hilferuf von den brennenden Thürmen vernahm:

„Venga Medusa; so lo farem di smalte.“

Er ist bereits Stein, und es bedarf keines Freundes Hand, ihm das Auge zu schließen.

Was ich hier sage, bezieht sich nicht auf die Schöpfungen der Einbildungskraft. Hier kommt nicht der empfindsame, sondern der schauende Mensch als Meister des Grotesken in Betracht. Weil die Furchtbarkeit des ihn umgebenden Weltalls sein Herz drückt, deshalb wird seine Arbeit wild, und deßhalb finden wir in ihr überall die deutlichen Spuren seines tiefen Einblicks in die Natur. Seine Bestien und Vögel, wie ungeheuerlich sie sein mögen, sind den wirklichen nahe verwandt. Er mag ein unwissender Mensch und mit den Naturgesetzen wenig vertraut

sein; aber er sah nie eine Schlange seinen Pfad durchkreuzen, noch einen Vogel durch die Lüfte flattern, noch eine Eidechse sich auf den Steinen sonnen, ohne vom innern Wesen eines jeden von ihnen soviel zu lernen, um sie sich künftighin kalten Blutes vorstellen zu können. Er mag unfähig sein, die Federn oder Schuppen derselben kunstfertig zu meißeln, aber seine Geschöpfe werden trotz alledem beißen und fliegen. Der unedle Werkmann im Gegentheil hat niemals Sinn für die Natur gehabt; er hat niemals auf sie geschaut; und wenn er die Arbeit des andern nachzuahmen trachtet, so tastet er auf's Gerathewohl, und alle seine Sonderlichkeiten wirken nicht; er mag es mit verrunzelten Stirnen, verdrehten Lippen, verlängerten Schnäbeln, verschärften Zähnen versuchen, aber es führt alles zu nichts. Ihm mag es gelingen, seine Geschöpfe ekelhaft zu machen, niemals jedoch Schrecken erregend.

Oftmals jedoch beruht der Unterschied auf einer andern Ursache. Indessen das wahre Groteske der Ausdruck der Ruhe oder das Spiel eines ernsten Gemüthes ist, giebt es eine falsche ihr entgegengesetzte Art des Grotesken, welche aus der mühsamen Anstrengung eines leichtfertigen Geistes hervorgeht. Es giebt viele groteske Arbeiten, die mit einer solchen vorzüglichen Sorgfalt und Mühe durchgeführt sind und auf welche so viele Arbeit ver-

wendet worden ist, daß der Werkmann sicher nicht länger theilnahmslos war und unzusammenhängendes Denken oder plötzliche unvernünftige Furcht nicht mehr als Entschuldigung gelten könnte. Wenn er jetzt Schrecken erregt, so müßte es auf wahrhaft erhabene Art geschehen. Seine Kraft liegt in seiner Arbeit, und er dürfte sich nicht von plötzlichen Launen und Anwandlungen irrer Phantasie leiten lassen. Wenn dies dennoch der Fall ist, so that er es in Folge eines naturgemäß leichtfertigen Temperamentes, oder weil sein Geist sich zur Zeit absichtlich mit Nichtigem abgeben will. Und darin besteht der wirkliche Unterschied des gemein Grotesken des Raphael und der Renaissance, und des echt Grotesken der Gothik. Jene Grotesken oder Arabesken des Vatikan und andere derartige Arbeiten, welche in modernen Zeiten die Vorbilder der Ornamentik geworden, sind die Schöpfungen großer Geister, welche sich mit unwürdigen Arbeiten befassen. Die Sorgfalt, die Geschicklichkeit und das Wissen, angewendet auf die Anordnung des Laubwerks und den Entwurf der Figuren, sind gewaltig, alles ist mit bewundernswerther Genauigkeit durchgeführt; sie hätten deßhalb ein großes und ernsthaftes Werk, keinen sinnlosen Wirrwar schaffen sollen. Wenn wir den menschlichen Kopf vollkommen zeichnen können und Meister seines Ausdrucks und seiner Schönheit sind, so ist es nicht unser Geschäft, ihn

abzuschneiden und beim Haar am Ende eines Kranzes aufzuhängen. Wenn wir den menschlichen Körper in der höchsten Vollkommenheit seiner Anmuth und Bewegungen zeichnen können, so ist es nicht unser Geschäft, seine Glieder abzunehmen und ihn mit Laubwerk abzuschließen. Oder vielmehr, wenn wir es thun, so ergiebt sich daraus, daß wir auf falschem Wege sind; daß, wenn wir uns verleiten lassen können, unsere besten Anlagen solchen Nichtigkeiten zuzuwenden, daß diesen Anlagen selber etwas mangelt; und daß, so sehr geschickt oder gelehrt wir immer sein mögen, wir sowohl des Ernstes entbehren, der eine edle Wahrheit erfassen kann, wie auch der Gedankentiefe, die für den Adel der Furcht empfänglich ist. Keine göttliche Scheu wird jemals in der Arbeit eines Menschen zu finden sein, der eine gewaltige Kraft auf die Ausarbeitung von Spielzeugen vergeudet; denn was jene Scheu uns vor allen Dingen lehren sollte, ist dies: daß wir den Werth der menschlichen Seele und die kurze Dauer unseres Daseins erkennen.

Und sollen wir, wird man fragen, niemals eine verfeinerte oder vervollkommnete Ornamentik haben? Muß alle Verzierung die Arbeit des Unwissenden und Rohen sein? Nicht doch; sondern ganz genau in dem Maße, als die Unwissenheit und die Roheit sich verringert, wird die Ornamentation eine vernünftige

werden und das Groteske verschwinden. Die edelsten Lehren können in der Ornamentik gelehrt, die ernstesten Wahrheiten ihr einverleibt werden. Das Buch Genesis, in der ganzen Fülle seiner Begebenheiten und in der ganzen Tiefe seiner Bedeutung, ist eingeschlungen in den Blätterbordüren an den Thoren des Ghiberti. Aber Raphael's Arabesken sind nichtiges Machwerk. Es liegt weder Sinn noch Herz darin; es ist eine unnatürliche und ungeheuerliche Mißgeburt.

Nun geht diese Groteske in eine höhere Kunst über in dem Maße, als der Werkmann mehr Kenntnisse erwirbt und ernsterer Bethätigung fähig wird, und zwar auf zweierlei Weisen: mit zunehmender künstlerischer Kraft widmet er sich entweder mehr und mehr der Schönheit, die er sich nun auszudrücken befähigt fühlt, und das Groteske erweitert sich und nimmt, wie in dem obenangeführten Beispiel, den Thoren des Ghiberti, die mildern Züge der Schönheit an; oder wenn sonst der Geist von Natur aus zu düsteren Betrachtungen geneigt ist, erhebt sich die Unvollkommenheit oder Theilnahmlosigkeit seiner Arbeit zu einer edleren Schrecklichkeit, bis wir den Standpunkt des Grotesken des Albrecht Dürer erreichen, wo hie und da der spielerische Sinn oder die Theilnahmlosigkeit des Malers übergeht in das vollkommen Erhabene. Man nehme z. B. Adam und Eva. Als er Adam einen Zweig in die Hand gab, mit einem Papagei

darauf und einem Täfelchen darangehängt: «Albertus Dürer Noricus faciebat 1504», befand sich sein Geist nicht im Paradiese. Er behandelte seinen Stoff halb spielend, halb theilnahmslos, darauf bedacht, wie er seine Arbeit als eines im Kupferstich heimischen Meisters gut thun und seinen Theil Ruhm dafür ernten könne. Aber zum wahrhaft Erhabenen erhob er sich, indem er mit tiefinnerer Wahrhaftigkeit den Kopf Adam's und alle Geschöpfe malte, die den Wald füllen. So auch in dem herrlichen Wappen des Todes, mit der Edeldame und dem Satyr; als er das flatternde Gewinde um den Helm warf und die zarte Krone um die Stirne des Weibes wob, war er in einer Art Spiel befangen; nicht aber, da er den schrecklichen Todtenkopf auf das Schild malte. Und im „Ritter und Tod" und in den Drachen der Illustrationen zur Offenbarung Johannis liegt weder Spiel noch Theilnahmslosigkeit; aber das Groteske in ihnen ist von gespensterhafter Art, die das Wesen des Todes und der Sünde am besten vor Augen bringt. —

b) Spott oder Satire in der Groteske. Nichts, was den gemeinen Mann so sehr erquickt, als diese Gabe zur Geltung zu bringen, insbesondere gegen die Mängel seiner Vorgesetzten; wo die niederen Klassen sich frei aussprechen dürfen, finden wir, daß der Humor, mehr oder minder beißend, einen Hauptcharakterzug ihrer Arbeit bildet. Die klassischen und

Renaissance-Fabrikate der modernen Zeiten haben die unabhängige Sprache des Handwerkers zum Schweigen gebracht; sein Humor und seine Satire gehen in den Wortwitz über, den in jüngster Zeit eine Gruppe Schriftsteller, an deren Spitze Dickens steht, zu ihrem speciellen Studium gemacht haben. Die ganze Macht dieses Humors wurde früher der edlen Kunst zugewendet und auf immer in den Skulpturen des Doms verkörpert. Man dachte nie, daß etwas Unfriedfertiges oder Unrechtes in einem solchen Stand der Dinge läge; denn die Erbauer waren offenbar von der Wahrheit tief durchdrungen, welche wir in der Gegenwart wenig anerkennen: daß Thorheit und Sünde bis zu einem gewissen Grade sinnverwandte Worte sind, und daß es für die Menschheit im allgemeinen gut wäre, wenn man allen das Gefühl beibringen könnte, daß das Lasterhafte ebenso so verächtlich wie hassenswerth ist; so daß man sich's herausnahm, die Laster unter den lächerlichsten Formen darzustellen, und der urwüchsigste Witz des Werkmanns sich austoben konnte, indem er diejenigen verhöhnte, welche, wie man glaubte, von ihnen beherrscht waren.

Gerade so wie die oben beschriebene Art des Grotesken unedle und edle Stufen hat, so auch finden sich diese im satirisch Grotesken . . . Natürlich gebraucht der Künstler das edle Groteske nur für gute Zwecke, und als einen Gegensatz zur Schönheit; der

unedle Werkmann jedoch kann sich nur das, was gemein ist, vorstellen; und kein Theil seiner Arbeit wird etwas Schönes zeigen, höchstens nur das mit Lineal und Richtscheit gemessene und von schablonenhaft richtigen Zügen abhängige Schöne. Aber ohne diesen Prüfstein anzulegen und bei einer nur oberflächlichen Untersuchung des Häßlich-Grotesken wird man gewahr werden, daß es, wenn es zur unedlen Schule gehört, erstens nichts Schreckhaftes, zweitens nichts Natürliches, und drittens nichts Mildherziges hat.

Ich sage, erstens, nichts Schreckhaftes. Denn die unedle Seele fürchtet und haßt die Sünde nicht; und wie sehr sie auch anstreben mag, ihre Arbeit schreckhaft zu machen, so liegt in der Furcht keine Wahrhaftigkeit; das Höchste, was sie zuwege bringen kann, ist, daß ihre Arbeit Ekel erregt.

Zweitens: nichts Natürliches. Es scheint, als hätte die Vorsehung, indem sie die Formen des Thierreiches bestimmte, sich das Ziel gesetzt, in demselben die verschiedenartigen Laster, in welche die Menschheit verfallen kann, so bezeichnend und klar auszudrücken, daß die Menschen nicht umhin können, die Lehre zu verstehen . . . So sieht man Unbezähmbarkeit, Schlauheit, Trägheit, Gefräßigkeit, Unreinlichkeit und Grausamkeit in verschiedenen Thieren in höchstem Grade und zwar so mächtig ausgeprägt, daß, wenn die Menschen dieselben Laster in Bezug auf die mensch-

lichen Formen andeuten wollten, sie nichts Besseres thun könnten, als hie und da die Charakterzüge dafür aus der Thierwelt zu entlehnen. Und wenn der Werkmann sich hingezogen fühlt, das Thierreich zu betrachten, und darin die Ausdrücke des Lasters, nebst Kraft, Würde und ungestörtem Wohlsein findet, so dürfte, wenn sein Gemüth richtig geartet ist, sein neues Studium ihm Freude gewähren; und alles edle Groteske ist deßhalb voll von den wunderbarsten Darstellungen, die den Charakter der Thiere veranschaulichen. Der unedle Werkmann jedoch ist keiner solchen Theilnahme fähig; und da er zu unempfindsam ist, um die feinen und wundervollen Linien, auf denen der Ausdruck der niedern Thierwelt beruht, zu würdigen, so begnügt er sich mit gemeinen Uebertreibungen, und seine Arbeit bleibt so falsch, wie sie ungeheuerlich ist, eine Unmasse von plumper Bosheit und schlüpfriger Unwissenheit.

Schließlich liegt in der Arbeit keine Barmherzigkeit. Wo immer die Satire des edlen Grotesken die menschliche Natur in's Auge faßt, geschieht es mit dem von Schmerz untermischten Groll, und es bekundet in seinen vollendetsten Formen eine unendliche Zartheit, wie das des Narren im Lear, und verliert selbst da, wo es am ausgelassensten und bittersten spottet, niemals die bessere Natur dessen aus dem Auge, was es angreift, noch verfehlt es, seine milderen oder verzeihlichen

Charakterzüge anzuerkennen. Das unedle Groteske jedoch kennt kein Mitleid: es findet am Bösen Gefallen, und es besteht nur, um zu verleumden.

c) Unbeherrschbarkeit der Einbildungskraft. Der Leser darf nie vergessen: die schaudererregenden Gegenstände, welche den Stoff abgeben zum schreckenhaft Grotesken, hören auf grotesk zu sein und werden ganz und gar erhaben, sobald sie in wahrem Lichte und mit der ganzen Kraft der Seele geschaut werden. Also rührt das Groteske davon her, daß die Kraft der Anschauung oder der Wille zu ihr gemindert ist, und in Folge dessen das Schreckensbild verzerrt wird. Nun kann diese Entstellung auf drei Arten vor sich gehen; entweder durch Widerwille, Satire oder Unbeherrschbarkeit der Einbildungskraft. Diese letzte Ursache ist es, welche wir insbesondere in Betracht zu ziehen haben; nämlich die Irrthümer und die Wildheit der geistigen Eindrücke, welche von dem Einflusse der Furcht auf eine starke Einbildungskraft oder aus dem Unvermögen, die höchste Wahrheit zu erfassen, herrühren.

Das Groteske, welches sich dem Menschen in einem gestörten Traume naht, ist das verständlichste, freilich aber auch das unedelste; da die Einbildungskraft in diesem Falle der Stütze der Vernunft vollkommen beraubt und der Selbstbeherrschung unfähig ist. Doch glaube ich, daß die edelsten Arten der Einbildungs-

kraft gewissermaßen unbeherrschbar sind und an sich etwas vom Charakter der Träume haben; so daß die Vision, welcher Art sie auch sei, ungerufen naht, sich nicht dem Seher unterwerfen will, sondern ihn besiegt und ihn zwingt als Prophet zu sprechen, der keine Macht über seine Worte und Gedanken hat. Nur wenn der ganze Mensch in vollkommener Zucht erzogen worden, sein Geist ruhig, beharrlich und kräftig ist, so wird er die ihm sich nahende Vision wie in einem vollkommenen Spiegel sehen: heiter und im vollen Einklang mit den Vernunftkräften. Ist jedoch der Geist unvollkommen und schlecht erzogen, so bricht sich die Vision wie in einem geborstenen Spiegel mit seltsamen Entstellungen und Ungereimtheiten; alle Triebe der Seele hauchen auf ihn Kreuz- und Querstreifen, bis kaum eine Spur der Vision unverzerrt bleibt; so daß, genau genommen, die Einbildungskraft niemals beherrscht wird: sie ist immer die herrschende Göttin. Das Uebrige des Menschen gilt ihr nur als Werkzeug, das sie ertönen macht, oder als Tafel, auf die sie sich eingräbt; klar und erhaben, wenn das Wachs glatt ist und die Saiten echt sind; grotesk und wild, wenn sie beschmutzt und zerbrochen sind. So sind Homer's „Ilias“, Dante's „Inferno“, Bunyans „Pilgrim's Progress“, Spencer's „Fairie' Queen“ alle echte Träume; nur war der Schlaf dessen, dem sie sich nahten, der tiefe, lebende, von

Gott gesandte Schlaf, von einer Heiligkeit, gleich der des geheimnißoffenbarenden Todes.

Man unterscheide sorgfältig zwischen einem Spiegel, der trübe ist, und einem, der die Dinge verzerrt; und man tadle mich nicht, wenn ich zu lange bei dem Vergleich verweile; denn er wird mich in den Stand setzen, das, was ich im Sinn habe, nach jeder Richtung hin klar zu machen. Der Geist der meisten Menschen gleicht einem trüben Spiegel, worin, wie Sankt Paul sagt, alle Wahrheiten unklar gesehen werden: dies ist der gewöhnliche und verhängnißvollste Fehler; Stumpfheit des Herzens und Unklarheit der Anschauung, welche zu vollkommener Härte und Blindheit führen: der Satan haucht auf das Glas, so daß, wenn wir den Nebel nicht fleißig hinwegwischen, es kein Bild aufnimmt. Aber soweit uns dies auch gelingen mag, die Möglichkeit der Entstellung bleibt, wenn auch in nicht gleichem Maße, immer noch zu fürchten; denn wir können das Maß, in welchem ein Bild entstellt wird, einigermaßen in Anschlag bringen, wofern wir es nur klar sehen. Und im besten Falle dürfte die gefallene Seele gegenüber den mächtigen Wahrheiten des sie umgebenden Weltalls einem Verkleinerungsglas und zwar einem zerbrochenen gleichen; je weiter ihr Blick dringt und je größer die Weite ihrer Wahrheiten ist, in die sie einen Einblick gewinnt, desto phantastischer dürften ihre Entstellungen werden; so wie

Winde und Nebel das Feld des Teleskops um so mehr trüben, je weiter es reicht.

Nun wird, sofern die Einbildungskraft die Wahrheit in ihrer Ganzheit und Ruhe erschaut, das Gesicht erhaben; aber sofern sie von den Unzulänglichkeiten menschlicher Anlagen verengt und umgebogen wird, wird sie grotesk; und es dürfte selten sein, daß sich eine erhabene Wahrheit der menschlichen Seele ohne groteske Beimischung einprägt: ihr Bild entspricht der Beschränktheit des Rahmens, in den sie gefaßt wird. Nahezu alle in der Bibel berichteten Träume sind grotesk . . . So offenbart Jakob's Traum die Dienstleistungen der Engel; aber weil er die Art dieser Dienstleistungen nicht vollständig verstehen konnte, schrumpften sie ihm zusammen zu einer Leiter zwischen Himmel und Erde, was grotesk war.

Doch sollten solche Formen vielleicht unter der besondern Bezeichnung des Symbolisch-Grotesken aufgeführt werden; sie sind so stark von dem Element der ehrfurchtgebietenden Scheu durchdrungen, daß wir berechtigt sind, sie für unsere jetzigen Zwecke mit den anderen Spielarten des schreckhaft Grotesken zusammenzustellen. Denn, wenn auch die symbolische Vision selber nicht schreckhaft ist, so wird doch die Empfindung für das, was dahinter verschleiert sein mag, desto schauerlicher im Verhältniß zur Nichtigkeit oder Seltsamkeit des sichtbaren Zeichens; und ich glaube, daß

auf diesem uns durchdringenden Zweifel, untermischt mit Furcht und Neugier, die Freude beruht, welche die Menschheit an der Symbolik hat. Es geschah durch keine zufällige Nothwendigkeit, daß man die Wahrheit vermittelst Bilder statt Worten mittheilte, und daß man es allgemein that, wo die Kunst im Fortschritt begriffen war; sondern aus der göttlichen Furcht, welche nothgedrungen aus dem Begriffe erwächst, daß ein Ding anders und größer ist, als es den Anschein hat. Und auf das menschliche Herz übt es so wahrscheinlicherweise eine besondere Anziehungskraft aus, weil Gott will, daß wir einsehen, daß dies nicht bloß von erdachten Symbolen wahr ist, sondern von allen Dingen, welche uns umgeben: daß eine tiefere Bedeutung in ihnen liegt, als das Auge je sah oder das Ohr je vernahm, und daß die ganze sichtbare Schöpfung ein vergängliches Gleichnis ist von ewigen und wahren Dingen . . . daß die ganze Welt mitsamt allem, was darin ist, dem Niedrigen wie dem Hohen, dem Großen wie dem Kleinen, eine Botschaft ist, die sich unaufhörlich offenbart.

Und man kann leicht verstehen, wenn man diesen Gedanken verfolgt, wie, als einmal die symbolische Sprache dem Geiste vertraulich geworden war, und ihr feierlicher Ernst in ganzer Tiefe empfunden wurde, keine Wahrscheinlichkeit vorlag, sich von irgend welchen abstoßenden oder schwachen Charakteren in der Aus-

führung oder Auffassung abschrecken zu lassen. Keine Form war so gering, keine Begebenheit so alltäglich, welche, in diesem Lichte betrachtet, nicht erhaben werden könnte; je lebenskräftiger die Phantasie und je echter die Begeisterung war, desto größer wurde die Wahrscheinlichkeit, daß sie sich freudig der Betrachtung solcher Symbole hingaben, deren Räthselhaftigkeit durch scheinbare Unbedeutendheit erhöht wurde, oder bei denen die Heiligkeit und Majestät der Bedeutung in Gegensatz gebracht wurde zu der höchsten Seltsamkeit der äußeren Form; aber nicht bloß zu der Seltsamkeit, sondern auch zu jeder Erscheinung der Bosheit oder Gemeinheit. Selbst den Beschauer empörte es nicht; denn er sah ein, daß, sowie das scheinbar Böse im Rahmen der Schöpfung seine göttliche Urheberschaft nicht in Zweifel setzt: so auch das Böse oder die Unvollkommenheit des Symbols die göttliche Botschaft desselben nicht unwirksam macht. Und so wird schließlich der Künstler, indem er sich an die Frömmigkeit derer wendet, die ihn genießen, manchmal ausgelassen und läßt sorglos das Unlautere und Wilde seines eigenen Herzens aufsprudelu, aus bloßer Freude, diese Ergüsse geschmückt zu sehen mit dem Glorienschein der Religion derer, die seine Werke betrachten.

Es gelangte jedoch das schaudererregende Groteske nicht in jedem symbolischen Gegenstand zur vollen Verkörperung. Das Element der Entstellung, von

welchem der Geist ergriffen wird, wenn er über den Bereich seiner Fähigkeiten hinausgehende Stoffe behandelt, ist nichts im Vergleich zu dem, was ihm aus den unmittelbaren Eindrücken des Schreckens zufließt. Das Zittern der menschlichen Seele in Gegenwart des Todes ist es, welches mehr als alles die Bilder im Spiegel des Geistes verzerrt und ihnen die Launenhaftigkeit und Gespensterhaftigkeit der Träume aufdrückt. Und von den Todesbetrachtungen und den Qualen, welche die Fußstapfen begleiten, wird im Menschenherzen eine Schaar seltsamer und unwiderstehlicher Formen des Aberglaubens wach gerufen, die je nach der Würde des sie vorstellenden Geistes bald schwermüthig, bald erhaben und immer nicht ohne Beimischung des Grotesken sind, da sie der erkrankten oder überreizten Phantasie entsprießen.

Das Groteske, welches wir prüfen, fließt aus diesem Gemüthszustande, welcher sich naturgemäß auf die Todesbetrachtung gründet; dadurch wird die Phantasie in krankhafte Thätigkeit versetzt und zum Glauben an das Dasein von Geistern oder an die Möglichkeit von Geistererscheinungen gebracht. Hieraus entwickeln sich die am wenigsten unfreiwilligen und darum erhabensten grotesken Schöpfungen der Phantasie, indem das Furchtbare der Naturereignisse (die unverkennbaren Todesvollstrecker) hinzukam und besonders von Anfang an die eigenthümliche Gespensterhaftigkeit des Skeletts

bestimmend einwirkte, welches selber eine Abart des schreckhaft Grotesken in seiner Beziehung zur vollkommenen menschlichen Gestalt ist.

So gingen aus dem Staub und der Schreckensbleiche des Gebeinhauses, jedoch gemildert durch die heiligsten menschlichen Gefühle, die unter Thränen geborene Schaar wilder und wunderbarer Gestalten hervor, die so viele Jahre hindurch Herr gewesen sind über unsere nordischen Herzen: — die Mächte urplötzlichen Unheils, lauernd im Wald und Gewässer, in Felsen und Wolken: Alf und Gnom; Lorlei und Harzgeister; das Ahnungsgefühl und die Sehergabe; die Gestalten des zweiten Gesichts; die verschiedenartigen Vorstellungen über Rache- und Quälgeister, die den Verbrecher heimsuchen oder seine Missethaten sühnen, die zu einer Hälfte erdichteten und ersonnenen, zur andern erträumt aufgezwungenen Bilder der Todeserscheinungen, welche tagtäglich unter Kranken und Sündern ihre Arbeit verrichteten und sich in die Verschanzungen des Starken und in die Prunkgemächer der Wollust einschlichen.

Wir haben nun, glaube ich, über die verschiedenen menschlichen Empfindungen, aus denen diese seltsame Kunst hervorgeht, einen nahezu vollständigen Ueberblick erlangt. Es verbleibt nur noch in möglichster Kürze hinzuzufügen, welche Thatsachen in der Geschichte des Grotesken auf unsern Gegenstand unmittelbar Bezug haben.

Was wir über seine Natur erfahren haben, führt, wie ich denke, zu einem höchst wichtigen Schlusse; nämlich: wo der menschliche Geist harmonisch gesund und kräftig entwickelt ist, gleich groß an Einbildungskraft, Gemüth und Vernunft, ohne von einem unmäßig verhärtenden Einfluß der Verstandeskräfte überbürdet zu sein, da wird das Groteske in voller Energie bestehen. Und demgemäß, wie mich dünkt, läßt sich die Größe der Zeiten, Völker oder Menschen am sichersten an der Entwicklung einer edlen Art des Grotesken ermessen; wie sich auch deren verhältnißmäßige Kleinheit oder Beschränkung dieser oder jener Art aus der Abwesenheit grotesker Erfindungsgabe oder aus dem Unvermögen, das Groteske zu verstehen, ergiebt. Ich glaube, daß der Mustermensch der ganzen Welt, bei dem sich Einbildungskraft, Sittlichkeit und geistige Fähigkeit in höchstem Gleichgewicht befinden, Dante ist; und bei ihm erreichte das Groteske den am deutlichsten ausgeprägten und zugleich edelsten Charakter, auf welchen es je vom menschlichen Geist gebracht worden ist. Bei den zwei andern großen Männern Italiens, bei Michel Angelo und Tintoretto, zeigt sich die gleiche Anlage nicht minder urkräftig; bei diesem jedoch wird sie vön seiner Wissenschaft, und bei beiden vom Geist der Zeit, in der sie lebten, gedämpft; sie fehlt jedoch selbst bei Michel Angelo niemals, sondern schleicht sich beständig ein auf seltsame und gespensterhafte

Weise; sie lauert in den Falten der Gewänder, in den zersausten Haaren, in dem bergartigen Glieder-Wirrwarr und in den wolkenartigen Behängen; bei Tintoretto beherrscht sie die schöpferische Idee seiner größten Werke dermaßen, daß sie selbst bis auf den heutigen Tag den kleinlichen Jüngern der formellen Kritik ein Räthsel oder ein Dorn im Auge ist. Ueber das Groteske unseres Shakespeare brauche ich schwerlich zu reden! noch darüber, daß es seinen französischen Kritikern unverdaulich ist; noch über das des Aeschylos und Homer im Gegensatz zu den untergeordneteren griechischen Schriftstellern, und es wird, wie ich glaube, zu allen Zeiten in allen Geistern ersten Ranges zu finden sein.

Als ein Gradmesser der Größe der Nationen ist es ein minder zuverlässiger Maaßstab, oder wir können uns vielmehr über das Wort „Größe" hinsichtlich derselben nicht so gut verständigen. Eine Nation mag Großes wirken, einen hohen Platz in der Weltgeschichte durch die zeitweilige Begeisterung oder durch die Wuth der großen Masse einnehmen, und doch nicht wahrhaft groß sein; oder anderseits mag die moralische Zucht und der Gemeinverstand ihre physische Kraft aufbauen, ihren Wohlstand erhöhen, indessen ihre schöpferischen Einbildungskräfte dennoch abnehmen. Und wiederum: ein Volk mag eine ganz entschiedene Führerschaft über die übrige Welt nach einer Richtung

hin ausüben und dadurch Ruhm erlangen, ihn aber gerechterweise von einem alles umfassenden Standpunkte aus nicht verdienen. So vervollkommneten die Griechen die Skulptur des menschlichen Körpers und legten ihre Litteratur in wohl geplanten Formen aus, wodurch sie eine eigene Herrschaft über gewisse Richtungen des modernen Geistes gewonnen hat. Sie waren die gebildetste Rasse, welche die Welt jemals gesehen hat; aber noch wenige Jahre, und ich glaube, wir werden sie für kein größeres Volk als die Aegypter oder Assyrer halten.

Wenn wir uns demnach so viel wie möglich von den Vorurtheilen loslösen, welche nur als Früchte des Schulgelehrtenthums der Renaissance geblieben sind, und wenn wir uns die Aufgabe stellen zu ergründen, bei welchen Rassen, alles in allem genommen, die menschliche Seele ihre höchste Herrlichkeit erlangt hat, so wird man, wie mich dünkt, zwei große Stämme finden: der eine kommt von Osten und Süden, der andere von Westen und Norden, der eine umfaßt die Aegypter, Juden, Araber, Assyrer und Perser; der andere, ich kenne seinen Ursprung nicht, scheint von Skandinavien her zu strömen und erfüllt das gesamte Europa mit seiner normannischen und gothischen Energie. Und in diesen beiden Völkerfamilien, wo immer man sie in ihrer höchsten Würde sieht, zeigt sich das Groteske in seiner

höchsten Energie; und ich weiß kaum, was ich mehr bewundern soll: den geflügelten Stier Ninive's oder den geflügelten Drachen Verona's. —

Der Leser, der seine Aufmerksamkeit diesem Gegenstande nicht zuvor zugewendet hat, dürfte zuerst Schwierigkeit haben, zwischen dem edlen Grotesken dieser großen Nationen und dem barbarischen Grotesken der bloß rohen Wildheit zu unterscheiden, wie wir sie in den Werken der Hindu und anderer indischer Nationen sehen, oder noch gröber in den Werken der vollkommen wilden Stämme der Südsee-Inseln. Sollte er aber, wie wir hoffen, den Unterschied instinktiv fühlen, so mag es ihm dennoch schwer fallen festzustellen, worin dieser Unterschied liegt. Aber er wird, wenn er tiefer in die Sache eingeht, gewahr werden, daß das edle Groteske eine wahre Werthschätzung des Schönen in sich schließt, mag auch der Geist sich andern Bildern zuwenden oder die Hand entschlossen vor dem Vollkommenen Halt machen, das ihr mißlingen müßte, wenn sie es anstrebte; indessen das Groteske der Sandwich Bewohner keine Vorstellung oder Anschauung voraussetzt, die darüber hinausgeht. Er wird herausfinden, daß das Groteske wild oder barbarisch wird, genau in dem Verhältniß, in welchem es aus der Unfähigkeit hervorgeht, die Schönheit wahrzunehmen.

Die Vorbedingung guter Architektur.

Alles Schöne in der Architektur war für Städte mit heller, lichter, klarer Atmosphäre geplant; für Städte mit Plätzen und Gärten, welche offen lagen im bunten Volksgewühl und heitern Frieden; für Städte, welche man baute, damit Menschen glücklich darin leben, sich ihres Daseins und ihrer Kräfte tagtäglich zu erfreuen. Unsere Städte jedoch sind in eine rauchige Atmosphäre gehüllt, deren wachsende Fäulniß zuerst jeden Zierrath auf eine gewisse Entfernung unsichtbar macht und dann mit Ruß vollpfropft; Städte, die nichts als Lagerräume für Waren und Ladentische sind und deßhalb für die übrige Welt weiter nichts bedeuten, als was Speisekammern und Keller für das Privathaus sind; Städte, die sich nicht das Leben der

Menschen, sondern seine Arbeit als Ziel setzen, und deren hauptsächlichste Bauten Maschinenräume sind; Städte, deren Straßen keine Wege sind, darauf ein lebensfrohes Volk einherspaziere und lustwandle, sondern Abzugskanäle für ein vielgeplagtes Proletariat, worin man auf einen bestimmten Fleck zu kommen trachtet, nur um auf einen andern geschoben zu werden; worin das Dasein nur ein Uebergangszustand wird, jedes Geschöpf nur ein Atom in einem menschlichen Staubwirbel, durcheinander fliegende Körner, hier durch unterirdische Tunnels, dort durch Luftröhren getrieben: in solchen Städten ist keine Architektur, ja nicht einmal ein Verlangen danach bei ihren Einwohnern möglich.

— — — — — — — — — — — — — — —

Mein Werk «The seven Lamps» sollte zeigen, daß ein zur richtigen Entwicklung gelangtes Temperament und Sittlichkeitsgefühl ohne Ausnahme die Zauberkräfte gewesen sind, welche jede gute Architektur gestaltet haben. «The Stones of Venice» hatten von Anfang bis ans Ende keinen andern Zweck, als nachweisen zu wollen, daß die gothische Architektur ihren Ursprung in einem reinen nationalen Glauben und in häuslichen Tugenden hatte, lesbar in allem, was sie schuf; und daß ferner die Renaissance-Architektur Venedig's ihren Ursprung in einem insgeheim um sich greifenden, nationalen Unglauben und im Verfall

häuslicher Tugenden hatte, lesbar in allem, was sie schuf.

Alle gute Architektur ist das Werk eines gläubigen und tugendhaften Volkes; sie ist ihrer Natur nach wesentlich religiös. . . . Religiös, nicht kirchlich. Die Menschen pflegen die Religion nicht als etwas, was sie betrifft, sondern als etwas Priesterliches anzusehen. Sobald sie vernehmen, daß etwas von der „Religion" abhängt, so denken sie, es müßte auch von der Priesterschaft abhängig sein. Ich habe meinen Standpunkt zwischen diesen beiden Irrthümern einnehmen und oftmals gegen beide mit anscheinendem Widerspruch kämpfen müssen. . . . Gute Architektur ist stets aus der Laiengemeinschaft, nicht aus der Geistlichkeit heraus geschaffen worden. Was? wird man fragen — diese glorreichen Dome, der Stolz Europa's — ihre Erbauer hätten nicht die gothische Architektur geschaffen? Nein; sie haben die gothische Architektur verdorben. Sie entstand in der Burg des Freiherrn, in der Straße des Bürgers. Der Geist, die Hände und die Kräfte arbeitsamer Bürger und kriegerischer Könige haben sie geschaffen. Der Mönch nützte sie als Werkzeug, zur Stütze seines Aberglaubens. Als dieser Aberglaube ein schöner Wahn wurde, als die bravsten Herzen Europa's vergeblich in den Klöstern träumten und schmachteten und in den Kreuzzügen durch irregeleitete Glaubenswuth und unnütze Kriege zu Grunde

gingen — damals erhob sich auch die Gothik zu ihren schönsten, phantastischsten und schließlich thörichsten Träumereien und — verlor sich in diesen Träumereien.

Ich hoffe, daß ich nicht Gefahr laufe, mißverstanden zu werden, wenn ich zum Kernpunkte dessen komme, was ich zu sagen habe: wenn ich wiederhole, daß jede große nationale Architektur das Ergebniß einer großen nationalen Religion gewesen ist, der Zeiger, der auf sie hinwies. Sie ist die männliche Sprache eines von einem unbeugsamen und gemeinsamen Ziel begeisterten Volkes, welches den erkennbaren Gesetzen eines unbezweifelten Gottes mit einer alle beseelenden Gläubigkeit huldigt.

Wir Europäer haben drei große Religionen gehabt: die griechische: sie hat dem Gott der Weisheit und der Macht gehuldigt; die Mittelalterliche: sie hat dem Gott, der richtet und tröstet, gehuldigt; die Renaissance: sie hat dem Gott der Hoffart und der Schönheit gehuldigt. Das sind die drei Religionen, welche wir gehabt haben; sie sind dahin. Schließlich haben wir Engländer eine vierte Religion und einen Gott für uns, worüber ich Sie befragen möchte. Vorher jedoch muß ich jene drei alten erläutern.

Ich wiederhole, daß die Griechen wesentlich dem Gotte der Weisheit huldigten, so daß das, was immer gegen ihre Religion war, für die Juden ein Stein des Anstoßes war und ihnen als Thorheit galt. Athene sprang gerüstet aus dem Geiste ihres Vaters

hervor. Wir haben erst kürzlich angefangen, die tiefe Bedeutung, welche in den Symbolen Athenen's liegt, zu ergründen. Ich möchte nur flüchtig andeuten: ihre Aegis, der schlangenumsäumte Mantel, worin (wie die besten Bildsäulen sie darstellen) ihre Linke zum besseren Schutze eingehüllt ist, und das Medusenhaupt auf ihrem Schilde sollen beide den schaudererregenden Schrecken und das Gefühl der Wehmuth jener höchsten und jener oberflächlichen Wissenssphären veranschaulichen, welche sozusagen Menschen in Steine umwandeln, — jenes Wissen, welches das Herz des Erwachsenen durch Bitterkeit, Härte, Schmerz vom Herzen des Kindes trennt. Denn „Halb-Wissen" zeugt Furcht, Streit, Gefahr und Verachtung; doch das vollkommene, von Athene offenbarte Wissen verleiht Stärke und Freude, weßhalb ihr Haupt vom Oelzweig gekrönt und ihre Hand die unwiderstehliche Lanze trägt.

Dies war der Begriff, den die Griechen von der höchsten Gottheit hatten, und jede Kunstform entwickelte sich bei ihnen aus diesem Drange nach lichter, heiterer und unwiderstehlicher Weisheit. Sie gingen wie Männer an die Arbeit, um jederzeit Gediegenes und Dauerhaftes zu leisten; mit keiner tiefinnigen Hingebung oder mit der Hoffnung auf ein Jenseits, sondern mit unbeugsamer Entschlossenheit und maßvollem Kraftaufwand, da sie wußten, daß es für Fehlgriffe keinen Trost, für die Sünde keinen Ablaß gäbe. Und die

griechische Architektur erhob sich unbeirrt zu glänzender Höhe, innerhalb klarer und streng eingehaltener Grenzen.

Hierauf folgte in Europa der große christliche Glaube, der vornehmlich die Religion des Trostes war. Ihre große Lehre ist der Sündenablaß; weßhalb es zu oft vorkommt, daß man während gewisser Perioden der Christenheit theilweise die Sünde und Krankheit selber verherrlicht, wie wenn das Heilen an Göttlichkeit zunähme, je mehr es zu heilen giebt. Die praktische Folge dieser Lehre für die Kunst ist ein beständiges Sinnen über Sünde und Krankheit und über die muthmaßlichen Mittel, sich von ihnen zu reinigen. Wir haben daher eine Architektur, welche aus dem gemischten Gefühle der Schwermuth und der Sehnsucht hervorgeht; zum Theil ernst, zum Theil üppig, welche sich allen unseren Bedürfnissen und allen unseren Phantasieen anpaßt und in dem Maße stark oder schwach wird, als wir selber stark oder schwach sind. Von allen Architekturen ist sie die gemeinste, wenn von gemeinen Menschen gebaut, und von allen die edelste, wenn von edeln Menschen gebaut.

Und beide Religionen — die griechische und die mittelalterliche — gingen an dem treulosen Abfall von ihrem höchsten Vorsatz zu Grunde. Die griechische Religion der Weisheit an einer falschen Philosophie, an den Widersprüchen der fälschlich sogenannten Wissenschaft; die mittelalterliche Religion des Trostes an

der falschen Trostverleihung, an dem lügenhaften Sündenablaß . . . Das reine Christenthum gewährt den Ablaß der Sünde nur, indem es sie endigt, das falsche Christenthum gewährt ihn, indem es einen Vergleich mit ihr eingeht.

Alsdann kam die dritte Religion, die des Genusses, gemäß der sich Europa dem Luxus hingab, der mit dem Untergang endigt. Zuerst bals masqués in jedem Salon und dann die Guillotine auf jedem Platze. Und alle drei Religionen gingen darauf aus, gewaltige Tempel zu bauen. Der Grieche vergötterte die Weisheit und baute das Parthenon, den Tempel der Jungfrau. Das Mittelalter vergötterte den Trost und baute gleichfalls den Tempel einer Jungfrau — Unserer Lieben Frau des Heils; dann vergötterten die Wiederbeleber der Antike eine gewisse Schönheit und erbauten Versailles und den Vatikan. Wollen Sie mir nun schließlich sagen, was wir vergöttern und war wir erbauen? Sie wissen, daß wir stets von der thätigen, unabhängig wirksamen, nationalen Gottesverehrung sprechen; von der, wonach Menschen handeln, so lange sie leben; nicht, von der sie sprechen, wenn sie sterben. Nun haben wir fürwahr eine nominelle Religion, der wir ein Zehntel unserer Arbeit und ein Siebentel unserer Zeit entrichten; doch haben wir auch eine praktische und ernste Religion, der wir neun Zehntel unseres Besitzes und sechs Siebentel unserer

Zeit widmen. Und wir streiten sehr viel um die nominelle Religion; doch hinsichtlich dieser praktischen Religion sind wir einstimmig. Ich denke, Sie werden zugeben, daß im allgemeinen diese herrschende Göttin am besten als die Göttin des „Vorwärts-Kommens" oder als „Britannia des Marktes" bezeichnet werden dürfte. Die Athener hatten eine „Athene Agoraia" oder Athene des Marktes. Sie war jedoch ihrer großen Göttin untergeordnet, indessen unsere „Britannia Agoraia" unsere Hauptgöttin ist. Und ihr sind natürlicherweise alle unsere architektonischen Werke gewidmet. Seit langer Zeit haben wir keinen großen Dom mehr gebaut. Wie Sie mich auslachen würden, schlüge ich vor, auf einem Hügel Bradford's einen zu bauen, um die Stadt zu einer Akropolis zu machen! Aber Ihre Eisenbahndämme, gewaltiger als die Mauern Babylon's; Ihre unzähligen Bahnhöfe, gewaltiger als der Tempel zu Ephesus! Ihre Fabrikschornsteine — wie viel höher und kostspieliger sind sie als Domthürme! Ihre Hafendämme, Ihre Warenhäuser, Ihre Börsen, sie alle sind zu Ehren Ihrer gewaltigen Göttin „des Reichwerdens" gebaut: sie hat Ihre Architektur gestaltet und wird, so lange Sie fortfahren, ihr zu huldigen, sie weiter gestalten. Es ist vergeblich, mich zu fragen, wie Sie ihr bauen sollen. Sie wissen es besser, als ich.

Pallas und die Madonna wurden als aller Welt Pallas und aller Welt Madonna angesehen. Es stand

in der Macht beider, alle Menschen zu lehren, alle Menschen zu trösten. Aber wenn Sie eingehender prüfen, wie es sich mit ihrer „Göttin des Vorwärts-Kommens“ verhält, so werden Sie finden, daß sie die Göttin ist, welche nicht jedermann, sondern nur diesen oder jenen vorwärts bringen kann. Das ist ein wesentlicher, vielmehr ein verhängnißvoller Unterschied.

Man könnte, fürwahr, unter gewissen Vorbedingungen eine gute Architektur für Börsen entwerfen, d. h. wenn im Verkehr und Betriebe des Handels Heroisches sich geltend machte, was sinnig auf die Façade ihres Baues eingemeißelt werden könnte. Denn jede schöne Architektur muß, wie Sie wissen, mit Skulpturen oder Malereien ausgeschmückt werden, und dazu bedarf es eines Gegenstandes. Und bis jetzt herrschte unter den Völkern die Meinung, daß gewisse Heldenthaten die einzigen richtigen Gegenstände für jene beiden Künste wären. Wenn Sie Ihren Handel nach soldatischen Grundsätzen betreiben würden, ebensosehr darauf bedacht, den Menschen die beste Nahrung und das beste Tuch zu geben, als jene darauf bedacht sind, ihnen das beste Schießpulver zu geben: dann könnte ich etwas Sehenswerthes auf die Mauern Ihrer Börse einmeißeln.

Ruskin, John

Wege zur Kunst eine Gedankenlese aus den Werken des John Ruskin

Bd.: II

Straßburg 1898